

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

شعر محمود الشلبيّ: دراسة أسلوبية

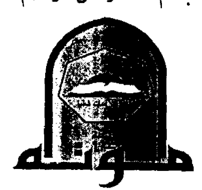
إعداد الطالبة
رشا سامي حجازين

إشراف
الدكتور إبراهيم عبد الجواد

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجـــة
الماجستير في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2005

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالبة رشا سامي حجازين الموسومة بـــ:

شعر محمود الشلبي دراسة أسلوبية

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
د. إبراهيم البعول	[signature]	2005/8/14	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد المجالي	[signature]	2005/8/14	عضواً
أ.د. سامح الرواشدة	[signature]	2005/8/14	عضواً
د. خالد مسعود شقير	[signature]	2005/8/14	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. أحمد القطامين

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى سراج حياتي، "أبي وأمِّي"، إلى الجبل الصَّامد في زمن العواصف، "العم أبو بشَّار"، إلى فرحي وأملي، "راكان ومهران"، أهدي هذا العمل المتواضـــع حبَّـــاً وعرفاناً بالجميل.

رشا سامي حجازين

شكر وتقدير

الحمد لله الذي منحني هذا الفضل العظيم، فبعد أن شارفت الرِّسالة على الانتهاء، أودُّ تقديم جزيل الشُّكر والعرفان إلى أُستاذي الفاضل الدكتور إبراهيم عبد الجواد؛ الذي أشرف على هذه الرِّسالة وأحاطها برعاية واهتمام جزيلين، فلم يبخل عليها بعلمه وفضله وتوفير كل ما يُساهم في إخراجها بصورة علميّة متكاملة.

كما أودُّ التقدّم بعظيم امتناني وشكري لأعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور محمد المجالي، والأستاذ الدكتور سامح الرواشدة، والدكتور خالد شقير الذين تفضّلوا بقبول مناقشة هذه الرِّسالة وتحمّلوا عناء قراءتها لتقديم ملاحظات سترقى بها وتُسهم في تقويم ما اعوجَّ منها، فجزاهم الله عنِّي كل خير.

ولا يفوتني في هذا المقام، أنْ أتقدَّم بجزيل الشُّكر إلى الأب الفاضل رفعت بدر مدير عام المدرسة البطريركيّة اللاتينيّة الثانويّة لِمَا قدَّمه لي من دعمٍ واهتمامٍ، وإلى كل زملائي في هذه المدرسة، فقد كانوا حريصين على توفير أجواءٍ مناسبة لظروف الجامعة.

كما أودُّ تقديم شكري إلى كل مَنْ ساهم في إخراج هذه الرِّسالة وأعانني عليها، من أساتذة في قسم اللغة العربيّة وآدابها، وأقاربي وعائلتي.

رشا سامي حجازين

فهرس المحتويات

الملخّص

شعر محمود الشلبيّ
– دراسة أسلوبيّة –

رشا سامي حجازين

جامعة مؤتة، 2005م

تهــدف هذه الدراسة إلى التعريف بشاعرٍ أردنيّ أسهمت مؤلَّفاته الشعريّة في تطوير الحركة الشعريّة في الأردن وإثرائها وهو محمود الشلبيّ، فقد كشفت الدِّراسة عن جوانب متعدِّدةٍ من شعره، إذ تناولت حياته وثقافته وموضوعاته بشكلٍ مختصر، ثــمّ تــناولت بالبحث والدِّراسة ظواهر أسلوبيّة أصبحت سمة مميّزة للشِّعر الحديث، وهــذه الظواهــر هــي: الانزياح، والتناص، والمفارقة، والموسيقى. وبدراسة هذه الظواهــر لا يمكننا الفصل بين اللغة والأسلوب ودورهما في تبيان ما يحقّقه الشَّاعر مــن شعريّة وتميّز، عند استخدامه هذه التقنيات الأسلوبيّة؛ فهي تسهم في إبراز ثقافة الشَّاعر ومهاراته في استخدام اللغة وقدراته الشعريّة من خلال توظيف هذه التقنيات فــي شعره وطريقة اختياره لها. كما تسهم في رسم الصورة الشعريّة التي تعبِّر عن قضايا الشَّاعر وموضوعات شِعره.

Abstract

Mahmoud Al-Shalabi's Poetry: A Stylistic Study

Written by Rasha Sami Hijazeen

Mu'tah University, 2005

This study aims to introduce the Jordanian Poet Mahmoud Al-Shalabi whose poetry has contributed in developing and enriching the poetical movement in Jordan. The study has discussed important aspects of his poetry by exploring phases in his life and his educational background. The study dwells on the phenomena of stylistics in his poetry which has lately become a salient characteristics of modern poetry in general. These phenomena are: deviation, intertextuality, paradox and music. The study shows that language and style are inseparable and that poeticity is achieved when these stylistic techniques are used as they contribute in manifesting the poet's education and skills in employing these techniques in his poetry. Furthermore, these techniques would contribute in creating the poetic image which is expressive of the poet's themes and subjects.

الفصل الأول

الانزياح

1.1 المقدِّمة:

تناولت هذه الدِّراسة شعر واحد من الشُّعراء الأردنيين المعاصرين الذين رفدوا الحركة الشعريّة الأردنيّة من خلال إنتاجهم الشعريّ، ومحمود الشلبيّ شاعر يتميّز بوفرة إنتاجه وغزارته، وقد ساهمت تجربته الشعريّة في تطوير الثقافة والشعر في الأردن.

ولقد قرَّرتُ الكتابة والبحث في شعر محمود الشلبيّ بعد إطِّلاعي على دواوينه الشعرية، وكان لديوان عسقلان في الذاكرة الأثر الأكبر في نفسي؛ ممّا شجَّعني على البدء بالقراءة المتفحِّصة لرصد القضايا التي تضمَّنتها دواوينه، وقد اقتصرت دراستي على الدواوين الشعريّة الخاصة بالكبار، ولم أتناول أيَّة من الدواوين الخاصة بالأطفال، فهي تحتاج إلى دراسة مستقلَّة.

كما دفعني إلى دراسة شعر محمود الشلبيّ التنوُّع الشِّعري في دواوينه، وغناها بالقضايا التي تتعلَّق باللغة الشعريّة والأسلوبيّة؛ ممّا أضفت على شعره جماليّات كثيرة. حاولت الكشف عنها في هذه الدراسة، بخاصة أنّ شعر محمود الشلبيّ يستحقّ الدراسة وإضاءة جوانب مهمّة لغزارة الإنتاج الشعريّ، والتنوُّع الموضوعيّ والفنيّ، إذْ لم يظفر بدراسة مستقلّة، فقد وجدتُ بعض المقالات في الصحف الأردنيّة التي تركّز على ديواني (عسقلان في الذاكرة) و(يبقى الدم ساخناً)، وكذلك في المجلات وأهمّها الملف الذي نشر في مجلة أفكار مؤخَّراً، وكان هذا سبباً آخر من أسباب دراستي له.

فقد قسِّمت الدراسة إلى أربعة فصول وخاتمة.

ففي الفصل الأول تعرَّضت الدراسة إلى حياة الشاعر وثقافته وأهم المحطّات التي أضاءت شعره وأفرزت تجربته، وشكَّلت عنده الحسّ الوطنيّ الذي طغى على معظم دواوينه، والحسّ الإنسانيّ المتمثِّل في تجربته الشخصيّة مع أخيه المعتقل (خير)، وأمّه، كذلك برز الحسّ الوجدانيّ والتأمُّليّ الذي جاء نتيجة لجماليّات البيئة والطبيعة التي أحاطت بالشَّاعر وأقام فيها، وكذلك كان الحسّ العاطفي ظاهراً بيِّناً

ترجمه الشاعر في ديوانه (أجيئك محترساً من نبضي)، وهذه الروافد شكَّلت شعره وأغنته.

وقد تناول الفصل لدراسة ظاهرة أسلوبيّة وهي (الانزياح) التي تشكِّل بوجودها النصّ قدراً من الشعريّة، وقد وقفتُ على عند المفهوم والتطبيق على الكثير من الشواهد الشعريّة التي تمثّلها، وقد كانت موزَّعةً على الدواوين جميعها.

وأمَّا الفصل الثاني، فقد خصَّصته للحديث عن التناص؛ وهو الذي أصبح – في الشعر الحديث – سمة تميّز ثقافة الشاعر وإطِّلاعه الواسع بقدر ما يستحضر من المضامين التراثيّة ويوظِّفها في شعره بطريقة تخدم الدلالة وتكشف عن المعاني المتعدِّدة.

وأمّا الفصل الثالث، فجاءت فيه الدراسة عن المفارقة، وهي أيضاً ملمحٌ أسلوبيّ يمتاز به الشعر الحديث، وهي طريقة تُطرح فيها المعاني المتضادّة لإعطاء المعنى بصورة متكاملة محقِّقةً الشعريّة، وقد كان لها حضورٌ وافرٌ في دواوين الشاعر؛ فوظِّفها لإبراز الدلالة والمعاني التي يريد الشاعر تقديمها، كما ساهمت المفارقة في جماليّات الصورة التي رسمها الشاعر من خلال أنواع المفارقة التي بيّنتها في الدراسة الشعريّة مع الشواهد الشعريّة الموضَّحة.

وجاء الفصل الرابع بعنوان الموسيقى، حيث بيَّنتُ أهميّة الموسيقى والإيقاع في تحقيق الشعريّة ودورها في تميّز الشعر عن النثر، كما قمتُ بدراسة إحصائيّة للدواوين جميعها معتمدة على التقطيع العروضيّ للقصائد كلّها، وإحصاء البحور التي استخدمها الشاعر، وعدد القصائد في كل بحر، وقد أفرزت الدراسة الإحصائيّة نتائج متعدّدة ناقشتها في هذا الفصل، مثل المزج بين بحرين، واستخدام تفعيلات جديدة، كما تناولت في هذا الفصل القافية ودورها في الشعر، وأفضى بي الحديث أيضاً إلى تناول تقنيات الفضاء البصريّ وبخاصة لعبة البياض والسَّواد.

وأنهيت الدراسة بخاتمة تضمَّنت أهم النتائج التي توصَّلت إليها الدراسة، ثمّ قائمة المصادر والمراجع.

وقد تنوَّعت مصادر دراستي، فكانت دواوين الشاعر أهمّ مصادر الدراسة، كما أفدت من المقالات المنشورة في الصحف والمجلاّت، وكان للمقابلات الشخصيّة دورٌ

كبيرٌ في إثراء معرفتي للشاعر؛ إذْ كشفت لي شخصيته وطريقة تفكيره وأسلوبه ونظرته الشعريّة والنقدية أيضاً، كما كشفت لي جوانب متعدّدة من الحالات النفسيّة والوجدانيّة التي يتّصف بها وانعكست آثارها على شعره بصورة واضحة، وبخاصة حديثه عن أخيه المعتقل (خير)، وحديثه عن هجرته مع الأهل من فلسطين والاستقرار في بلدة الباقورة في الأردن، والتي كان لها الأثر الأكبر في نموّ الحسّ التأمُّليّ عند الشاعر، فكانت هذه الأمور سبباً رئيساً في صقل تجربته الشعريّة.

كما اعتمدت في دراستي على مجموعة كبيرة من الكتب النقديّة والخاصة أيضاً بالدراسات الأسلوبيّة، كما اعتمدت على كتب تناولت الانزياح، والموسيقى، والمفارقة، والتناص دراسةً وتطبيقاً، كما اطّلعت على الكثير من الدراسات التي تناولت هذه الظواهر عند شعراء آخرين؛ فكوّنت قاعدة معرفيّة لا بأس بها انطلقت من خلالها في هذه الدراسة، ولا يتّسع المقام هنا لذكر جميع المصادر، وإنّما أدرجتها في فهرس المصادر والمراجع.

2.1 تمهيد

ولادته وتعليمه:

في قرية (دنّا) الواقعة في قضاء بيسان في فلسطين، وُلِدَ الشّاعر محمود الشلبيّ في العاشر من أيلول عام 1943م. حيث نشأ على ثراها حتّى الخامسة من عمره، إذْ هاجر مع أهله عام 1948م إثر نكبة فلسطين إلى الأردن، حيث أقام في قرية (الباقورة) الواقعة على ضفاف نهر اليرموك في الأغوار الشماليّة، فأنهى في مدرستها المرحلتين الابتدائيّة والإعداديّة في مدرسة الباقورة عام 1959/1958م، التي كانت تشرف عليها وكالة هيئة الأمم المتّحدة.

وفي عام 1967م، انتقل الشّاعر مع الأهل إلى مدينة إربد، واستقرّ به المقام هناك منذ ذلك الوقت حتّى الآن، وأكمل في مدارسها المرحلة الثانويّة.

التحق الشّاعر في دار المعلمين الريفيّة في حوارة / إربد التابعة لوزارة التربية والتعليم، ودرس فيها عامين، تخصص تربية فنيّة، وعمل في سلك التربية والتعليم، إلى أن حصل على ليسانس في اللغة العربية عام 1972م. ثمّ أُعيد تعيينه

في وزارة التربية والتعليم معلِّماً لمبحث اللغة العربيّة في إربد، ثمّ انتقل للعمل في مديرية التربية والتعليم نفسها، وبقي ينتقل من مدرسة إلى أخرى، إلى أن حصل على شهادة الماجستير عام 1978م في اللغة العربيّة وعنوانها: عبد الرحيم محمود شاعراً. وحصل على شهادة الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة الأزهر بمصر، وكان موضوع الرسالة: الصورة الفنيّة في شعر المتنبّي.

وبعدها تابع عمله في وزارة التربية والتعليم، فكان معلم مدرسة، وعميد كليات متعدّدة، إلى أن عُيِّن في جامعة البلقاء التطبيقيّة عام 1999م، وما زال على رأس عمله[1].

ثقافته:

استقى الشّاعر ثقافته ومخزونه الشعريّ من قراءة التراث الشعريّ والنثريّ، ومن تأمُّلاته في الطبيعة والكون والإنسان والحياة؛ فانعكست تأمُّلاته على الشعر الوجدانيّ الذي امتلأت به دواوينه.

وكان لبيئة الطفولة في حياة الشاعر أثر كبير في رفده بالصورة الفنيّة، فلا بُدَّ أنّ صورة (دنَّا) انطبعت في ذاكرة الشاعر التي لم تتجاوز الخامسة من العمر، وبعدها حلَّت (الباقورة) تلك القرية الجديدة التي شكّلت نواة الشعر لدى الشاعر، كما صقلت شخصيته وأحاسيسه وتأمّلاته، ولا سيّما شعر التأمُّل، والشعر الوجدانيّ والوطني خاصة. ولا سيّما أنّ فلسطين كانت تلوح على مرمى حجر؛ فهي قرية حدوديّة، ويشير الشاعر إلى ذلك بقوله:

والذي يعترينا أنّ البلاد قاب قوسين

وأدنى من شرايينِ الفؤاد.

فكانت بلاده (فلسطين) ملهمته، توقظ في نفسه ذكريات طفولة يانعة تشوبها ذكريات الهجرة والرحيل وترك البلاد لمن لاحق له فيها.

ومن أهم مصادر ثقافته ما لقيه الشاعر من رعاية أسريّة ومدرسيّة في ترغيبه في قراءة الشعر وحفظه، وهذا ما أقرَّ به بقوله: ((فقد كنت أتناول بعض

(1) مقابلة شخصيّة أجريتها مع الشاعر محمود الشلبيّ بتاريخ 2004/3/8 – وزارة الثقافة.

دواوين الشعر التي لا أستطيع شراءها وأقوم بنسخها بخط يدي، مثل ديوان (أبو القاسم الشابيّ)، و(ديوان إبراهيم طوقان)، وكنت مولعاً بحفظ الشعر وإلقائه في المدرسة))[1].

ثمّ عكف الشاعر على دراسة شعر المتنبيّ فكانت قصائده زاداً حيّاً لثقافته، وقد نمَّت دواوينه على إعجابه بشاعرية المتنبيّ وقدرته الفنيّة على صياغة المعنى بأسلوبٍ رفيعٍ ومحكم، وقد كانت إحدى إجابته على أسئلتي تؤكّد إعجابه، إذْ يقول: ((اعتبر المتنبي الأب الروحيّ لي))[2].

ولا يمكن أيضاً إغفال دور الموهبة والرغبة وما لهما من أثر أساسيّ في صقل تجربة الشاعر، وإعطائه الدافع لقراءة الشعر وتذوّقه وفهم معانيه واستنباط جماليّاته والتمثّل به، فكان إنتاج الشاعر غزيراً. فقد ألَّف دواوين شعريّة للكبار وهي:

أ- عسقلان في الذاكرة – 1976م.

ب- ويبقى الدم ساخناً – 1982م.

ج- أشجار لكل الفصول – 1985م.

د- منازل لقمر الآس – 1990م.

هـ- أجيئك محترساً من نبضي – 1996م.

و- أحلام نافرة – 1997م.

ز- سلالم الدهشة – 2002م.

وما يميّز شاعرنا أنّ له اهتماماتٍ خاصة بالصغار، فأصدر عدداً من الدواوين بين شعر ومسرحية وأناشيد، تقدّم للأطفال تجربته بشكلٍ يسير، كما يبثّ لهم الحسّ الوطنيّ والوجدانيّ بلغة تناسبهم، وصور تثير اهتمامهم وتلفت انتباههم، وهذه الدواوين هي:

أ- هكذا يسمو الوطن – 1979م.

---

(1) مقابلة شخصيّة أجريتها مع الشاعر محمود الشلبيّ بتاريخ 2004/4/1 – جامعة البلقاء التطبيقيّة.

(2) مقابلة شخصية بتاريخ 2005/2/1 – وزارة الثقافة.

ب- الديك والنهار - 1982م.
ج- عصافير الندى - 1988م.
د- أزهار وسنابل - 2002م.
هـ- الغزال كحّول - 1986م.

محطات أضاءت تجربته الشعريّة:

هناك عددٌ من المحطات التي أثّرت مباشرة في حياته بشكلٍ عام، وفي تجربته الشعريّة بشكلٍ خاص، وقد كان لهذه المحطّات شعاعٌ انعكس على شعره سواء الشعر الوطنيّ، أو الوجدانيّ، أو التأمّلي. ويمكنني تلخيصها مع بيان أثر كل واحدة منها في شعره وتكوينه على النحو الآتي:

أولاً: كان للهجرة الفلسطينيّة الأولى عام 1948م - وكان الشاعر طفلاً- أثرٌ عميقٌ في نفس الشاعر، فقد تركت فيه مشاعر التشرُّد والعذاب والمعاناة، ليست في حياته وحياة أهله فحسب، وإنّما في حياة الفلسطينيين جميعاً. ولم تكن الهجرة من أرض فلسطين والذهاب إلى الأردن مرحلةً إيجابيّةً في حياته، فقد كانت فلسطين على مرأى الشاعر من بلدة الباقورة يشاهد ما يجري على أرضها صباح مساء، ويشارك أهلها مشاعر الاحتلال والتسلُّط والقوة والإقامة الجبريّة. فكانت هذه المشاعر تسيطر على الشاعر، وهو يخطّ بقلمه كلماته الشعريّة؛ لذلك تتميّز دواوينه بالحسّ الوطنيّ، وقد مثّلت دواوينه تجربته الوطنيّة خاصة ديوان (ويبقى الدم ساخناً)، وديوان (عسقلان في الذاكرة)، إذْ طغى عليهما الحسّ الوطنيّ والتغنّي به، والتأكيد على الانتماء له، ووصف ما يجري على ترابه، لذلك اصطبغت لغته الشعريّة بالحزن وخيبة الأمل واليأس، وهي ألفاظٌ تدلّ على الحالة النفسيّة التي يعيش فيها الشاعر، فهو مغتصب الحقّ في وطنه وبلده، إذ يقول:

اضرب على صدر الزمان
يئن في الصدر الوطن
وامسح عن العين الضباب
يلح على العين الوطن.

واهتف على قبرِ الشهيد

يجبك في القبر الوطن.

هذا الوطن ... هذا الوطن .. هذا الوطن.

يغدو كأبعد ما يكون

ويعود أقرب ما يكون[1].

تعكس هذه الأبيات الشعريّة مشاعر التيه والضياع عن الوطن التي تملّكت الشاعر، وهو يشعر بالمسؤوليّة تجاه وطنه؛ فيشعر بالألم والحزن على الأسرى والمهاجرين والمقاتلين من أهله، ويدعو إلى التطهير من الصهاينة، يقول:

يا حزني الغاضب

دقّ جميع الأبواب الموصودة،

في وجه كرامتنا.

وامنح شجر الزيتون الثمر الرافض.

غير خارطة يرسمها صهيوني،

بالخوذة والحربة،

فوق سطوح منازلنا.

طهِّر بالمطر العربيّ،

الجوع، الخوف، الجثث الملقاة

على كل مداخلنا[2].

يدعو الشاعر القارئ العربيّ من خلال السطور التي تنطوي عليها دواوينه إلى الحزن والشعور بهول المأساة التي تحلّ في قلب الوطن العربيّ؛ ففلسطين بلدٌ مقدّسة لكنّها محتلّة من قِبَل العدو الصهيوني، فالشاعر يصل إلى مرحلة عالية من اليأس، مرحلةٌ يستبعد فيها أمل الرجوع، يقول:

ما أبعد هذا الصبح بعالمنا

ما أصعب أن يبقى الإنسان شريداً.

---

(1) ويبقى الدم ساخناً: ص14.

(2) نفسه: ص31.

خلف شبابيك الغربة،

والتيار يقاومنا[1].

ويبقى الحسُّ الوطنيّ له النصيب الأوفر في ديوان (عسقلان في الـذاكرة)، فقرية الشاعر التي وُلِدَ فيها صورةٌ انطبعت في مخيِّلته ونفسه، يقول في قريته:

"دنَّا" تكبر في ذاكرتي جرحاً أخضر

فوق الساعد.

صوتاً يتهادى ..

حزناً .. وجهاً يحتل الأفق الغربي،

وقلباً يتوالد،

في الرَّحم الواعد[2].

يرسم الشاعر صورة جميلة لقريته (دنَّا) على الرّغم من خيوط الحزن التـي تشوب هذه الصورة، فقريته تكبر على الرغم من أنها مقيّدة محتلّة، تكبر في ذاكرته ونفسه، وهي تشكّل جرحاً عميقاً أخضر، ما زالت (دنّا) حيّة فـي نفـس الـشاعر، صوتها يتهادى في أُذنيه، ووجهها أمام ناظريه، وهي قلبٌ يعطيه الحياة.

وقد تناثرت قصائد تمثّل الحسّ الوطنيّ في الدواوين الأخرى، إلاَّ أنَّ معظمها يمثِّل الوطن الذي ترعرع فيه الشاعر وتربَّى على أرضه، وشرب من مائهِ، وأكـل من ثمار شجره، تغنَّى الشاعر في قريته الباقورة ووصفها بقوله:

طيفٌ من الشجر الجميل،

صبيّة تحنو على فخّارها ..

ماء يسافر المدى ..

والنهر يوقظ ما تبقّى

من نيام[3].

---

(1) ويبقى الدم ساخناً: ص33.

(2) عسقلان في الذاكرة: ص49.

(3) سلالم الدهشة: ص52.

وقد فاض ديوان (سلالم الدهشة) بالأمكنة التي تغنَّى بها الشاعر، فشكَّلت عنده لوحة جميلة من الشعر الوصفيّ لتلك الأماكن التي تختزل مغامرات الشاعر وتجاربه وذكرياته وتنقُّلاته المتعدِّدة.

ثانياً: وقوع شقيق الشاعر (خير) في سجون الاحتلال لمدة خمسة عشر عاماً وكان هذا الحدث نبعاً يرفد تجربة الشاعر، فأينما حلّت صورة الوطن تشكَّلت صورة التضحية والفداء التي مثّلها أخو الشاعر، وقد ساحت تجربته هذه في ديوان (عسقلان في الذاكرة)، وهو أوّل إنتاج الشاعر. ويحمل هذا الديوان عنواناً يشي بحالة المعتقلين في سجون الاحتلال. (عسقلان) و(نفحة) هذان المكانان شكَّلا أهم مؤثِّرات الشاعر في تشكيل مشاعر الحزن والألم والغضب والثورة والشوق لأخيه، وهذه المشاعر تآزرت وشكَّلت تجربة مأساوية في حياته، ومحطّة لا تُنسى أنتجت شعراً مظلّلاً بالحزن.

يناجي الشاعر أخاه في مواقعٍ كثيرةٍ من دواوينه، لكنَّ (عسقلان في الذاكرة) له خصوصيّة، سآتي عليها لاحقاً.

يقول الشاعر:

أسلمت حزنك للرِّياح،
و(بدلة الكاكي) لشمس الغور،
والطلقات للوطن المباح،
جراحك الأولى لصمتك،
والأغاني لاشتعال الرَّمل في (نفحا)
وصوتك للسِّلاح.
(يا خير) ظلّك يرتديه الناهضون إلى قُرانا،
يشتهيه النبع في صحراء بئر السبع[1].

ذاكرة الشاعر مليئة بالأحداث المؤلمة التي واجهها أخوه، الاعتقال في البداية، ثمّ قضى نحبه في قبضة الصهاينة، وحيداً وبعيداً عن أهله، مات وفي قلبه

---

(1) أشجار لكل الفصول: ص12-13.

حسرة مؤلمة على الوطن. والشاعر أيضاً ينقل مأساة المعتقلين؛ فهو لا يعبِّر عن حالة واحدة، وإنّما يمثّل أهل فلسطين جميعهم الذين ذاقوا لوعة الغربة والاعتقال والموت في المنفى.

وفي الحديث عن أخ الشاعر، أودُّ الحديث عن دور (المرأة/الأم) وتأثيرها في تجربته الشعريّة، ومن هنا أرى خصوصيّة ديوان (عسقلان في الذاكرة). فقد كان مرآة حقيقية لمشاعر الحزن والألم.. هذه المشاعر تتشكّل من أصواتٍ ثلاث:

صوت الشاعر المتحسِّر على وطنه، المتأثِّر بالهجرة القسريّة، المستقر في وطن آخر.

وصوت الأخ السجين الذي اعتُقِل ومات في سجن عسقلان فكان رمزاً للتضحية والبطولة.

واكتملت صورة هذا الديوان بصوتٍ ثالث؛ هو صوت الأم الذي حلّ أينما كان ابنها ووطنها، فقد بدأ الشاعر هذا الديوان بنغمة حزينة، وقدّم خلاله لوحاتٍ مليئة بالمأساة والحزن، واكتمل اليأس بصورة الأم التي تحمَّلت عناء الهجرة، وحسرة الابن المعتقل، وألم الوطن الضائع، إلى أن فقدت صبرها، ولحقت بابنها، فلم تستطع أن تكمل مشوارها، فقد قضت الأم كمداً وقهراً على ابنها.

إذ يقول الشاعر واصفاً حالة أمّه:

يتدحرج قلبك يا أُمِّي،
فوق صخور الدرب الملساء.
تنسرب الأنفاس اللهثى،
عبر شقوق الليل الباكي،
في ساحة عرس.
مصلوبٌ صوتك يا أمي،
فوق حديد السجن المتلظِّي،
في لحظة رعب ... وحنان.
هذي دربك سيري.. انخطفي.
دمي باب السجن الموصد،

صخّابٌ هذا البحر المسجور،

على طول الرحلة[1].

فقد كان هذا وصفٌ لرحلة الأم التي اعتادت أن تزور ابنها كل صيف، واستمرّت الرحلة مثلما استمرَّ الشاعر في رسم أحزانه، إلى قوله:

يوم انسكب السائل يجري في أعراق

الأرض،

احتفلت في موكبِ عيدٍ .. وزفاف.

نادت شجر الليل المرخيّ على أكتاف

الأُفق الغربي.

"كان الفارس قد عانق أمه"[2].

وبهذا جاء الديوان غيمة مليئة بالحزن واللوعة والأسى، وتعبيراً صادقاً عن حالات الشاعر ومعاناته وتجاربه في حبِّ الوطن والأرض، ومرآة عكست مشاعر الأُمومة شوقها وحنينها ولوعتها على الابن المعتقل، فجاء الديوان وليد محطات مؤلمة وهواجس وأشواق وآمال في التحرّر والنصر، فكانت لغته حزينة مؤلمة.

وقد أضاءت الأُم أيضاً ديواناً آخر من إنتاج الشاعر، فقد رسم لوحة حزينة جميلة للأُم وجعلها مقدّمة لديوانه (ويبقى الدم ساخناً)، الذي أتى استكمالاً لتجربة الشاعر. ويلوِّن الشاعر لوحته بألوان الحزن والفرح، واليأس والأمل والرجاء. وتتأرجح هذه اللوحة بين مشاعر وأحاسيس كثيرة وأمنيات متعدّدة، يقول:

"فاتركي لي جديلة،

واتركي لي قمر.

وازرعي ... لي خميلة

---

(1) عسقلان في الذاكرة: ص58-59.

(2) نفسه: ص59-60.

في ضفاف النهر

وانثري في حقائبي

آية ... أو أثر ..." [1].

وتبقى صورة الأُم تزيِّن دواوين الشاعر، فيصف رحيلها وحزنها:

رحلت أمي وفي خاطرها حلم السنابل.

علَّقت دمعتها فوق الرموش.

ذكرت (خيراً)، بكت.

أسلمها الصَّمت إلى حضن المقاتل.

سكن القلب الذي عذّبها – دوماً –

وضمّتها النعوش[2].

ثالثاً: جمال الطبيعة والتأثُّر بها واللجوء إلى أحضانها، ترفدها التجارب الوجدانيّة الخاصة بالشاعر، التي شكّلت الشعر الوجدانيّ والتأمُّليّ. كما كان للعشق دورٌ في صقل تجربة الشاعر العاطفيّة، فقد طغت لغة الحب والوجد على بعض دواوينه وبخاصة ديوان (أجيئك محترساً من نبضي)، فقد جسَّد حالة حب عاشها الشاعر فترة من الزمن وهو ديوان ((يدلّ عليه عنوانه لأنّه يرسم خُطى الشاعر في مشوار حبّه، هذا المشوار الذي ينقاد فيه العاشق إلى نبضه، فهو يحاول أن يتوقّاه ويحترس منه حتى لا يفضح عشقه، فجاء العنوان مطابقاً للحالة النفسيّة التي يعيشها الشاعر خائفاً من الإعلان متردّداً في البوح))[3].

ها هنا أستميح المليحة عذراً

لأقبس من شمعة القلب

ما طرَّزته اليدان

وامنحها صفوة القول

---

(1) ويبقى الدم ساخناً: ص4.

(2) أشجار لكل الفصول: ص61.

(3) حسن ناجي: ارتباك العاشق... أبجدية العشق، مجلة أفكار، ع187، 2004، ص105.

أستنزف الوعد

لكي يثمر الوعد لوزاً... وخوفاً

على هضاب المكان[1].

لحظات إبداعه:

يرى محمود الشلبيّ أنّ المحطّات التي يبدع فيها الشاعر هي حالات من القلق والمعاناة والتأمّل، هي مخاض وولادة، هي المطر إثر غيم، والبرق إثر رعد. وإذا ولدت القصيدة تنفّس الشاعر الصعداء وشعر بأنّ هذا المخلوق الذي هو (القصيدة) قد أصبح كائناً حيّاً، فيه من الفنّ بقدر ما فيه من الحياة الدهشة[2].

فهذا الشعر كائنٌ حيٌّ ينتعش في قلب القارئ... إنّه كسرٌ للرتابة، وتمرُّد على المألوف... وتغير لنمطية الأشياء، بل لعلّه الحالة المستقرّة بنار لا تشبه النار... ((أجلس لأكتب فتنغلق النافذة، ثمّ أجلس مرّة أخرى فينفتح الأُفق، وتنفسح المسافة ليأتي طائر الشعر دون أن أستدعيه... يأتي محمَّلاً بكلماته الخضراء... ندية طاهرة من الندم))[3].

ويرى أنّ حالات إبداع الشاعر مرتبطة بالأجواء التي يعيشها، وبالتحوُّلات النفسيّة التي يمرُّ بها، إذْ يقول: ((أنا أعتقد أنّ للمناخ النفسيّ لدى الشاعر أكبر الأثر في ولادة القصيدة وفي بناء شكلها الفنيّ))[4].

لذا كانت إبداعاته تعكس حالاته النفسيّة والوجدانيّة، متأثِّراً بما حوله وفي البيئة التي أحاطته.

---

(1) أجيئك محترساً من نبضي: ص23-24.

(2) مقابلة شخصيّة بتاريخ 2004/3/8 – وزارة الثقافة.

(3) القصيدة الحيّة ضد التوقّع: حاوره: محمّد محمود الخطيب، أفكار، ع187، 2004، ص111.

(4) مقابلة شخصية بتاريخ 2004/3/8 – وزارة الثقافة.

3.1 الأسلوب والأسلوبيّة:

تعدَّدت الدِّراسات التي تدور حول الأسلوب، فمنها ما كان مترجماً أو مؤلفاً أو ما كان منها (ترجمة تأليفية)، وقد تناولت هذه الدِّراسات الأسلوب تنظيرا وتطبيقا.

لقد جاء الجهد الحديث في تحديد مفهوم الأسلوب محقَّقاً لعدِّة مبادىء يمكن تتبعها للوصول إلى أبعادها تنظيراً وتطبيقاً، دون محاولة الاشتباك مع الروافد الفلسفيَّة التي عملت على تأصيل مثل هذا المفهوم، وعلم الأسلوب هو الذي يُطلق عليه في الإنجليزيـــة (stylistics)، وكلمة (style) تعني طريقة الكلام مأخوذة من الكلمة اللاتينية (stylus) بمعنى عود من الصلب يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب[1].

وكلمة أسلوب في العربية مجاز مأخوذ من معنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، وكل طريق ممتد ، يقال: أخذ فلان من أساليب فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه[2].

ويقول الزمخشري: سلكت أسلوب فلان: أي طريقته وكلامه على أساليب حسنة[3].

ومن أهم الأمور الأساسية في البلاغة والنقد التفريق بين الموضوع والطريقة، وبين ما يقال وطريقة القول، وإن كان هذا التفريق يتم بشكل مجازي. إذْ إنَّ أشدّ أنواع المجاز شيوعاً هو ما كان ينصبُّ على اللغة باعتبارها ثوب الفكرة، فقد كان هناك تصوّرٌ لوجود سابق للفكرة خارج إطار اللَّفظ، ثمَّ في مرحلة تالية

---

(1) محمّد عبد المطَّلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 1990، ص19.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (سلب)، دار لسان العرب، بيروت، المجلد 2، ص178.

(3) الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر، 1989، ص305.

تلبس الفكرة ثوب اللّغة[1]. في ضوء هذا التصور من اليسير ((أن نرى ما هو الأسلوب. اللغة ثوب الفكرة، والأسلوب هو فصال الثوب وطرازه الخاص))[2].

لقد أدرك(نوفاليس) حقيقة العلاقة بين الأسلوبيّة والبلاغة إذ إنَّ الأسلوبيّة بالنسبة إليه تمتزج بالبلاغة، كما أن (هيلنج) من بعده سنة 1837 قد أكدَّ كون الأسلوبيَّة عملاً بلاغياً[3] كما يقول برند شبلز.

ثم أخذ الأسلوب طبيعةً تحديديةً تكاد تقترب من آخر التصورات الأسلوبيّة؛ إذ أصبح معبِّراً عن ((التركيب المتآلف في العمل الأدبي كما يمكن وصفه-حينئذ- بأنه خاصَّة مشتركة في العمل الأدبي المتناسق))[4].

وهناك اعتبارات لتدخُّل الجانب العاطفي في تحديد مفهوم الأسلوب، ذلك أن تتبُّع الوقائع المنتظمة في أيِّ خطاب أدبي يقتضي البحث عن الأبعاد العاطفية، فالأسلوب هنا يكون بمثابة ((طرق التعبير عن العاطفة باللغة، وأثر الوقائع اللغوية على العاطفة))[5]، ويمكن استنباط ذلك من تعريف (سايلر) حيث يقول: ((إنَّ الأسلوب عبارة عن وجدان العمل اللغوي الصادر من خلال لغة ما، ويبحث علم الأسلوب القوى العاطفية ويراعيها وينظِّمها، تلك القوى التي يمكن أن تؤثِّر في لغة العمل الأدبي))[6].

وفي هذا المجال قدَّم (ريفاتير) مجموعة من الاقتراحات في أثناء مناقشة أسلوبيَّة الانحراف وكانت هذه الاقتراحات إحدى ردود الفعل التي أثمرت نظرية أسلوبية لغوية فبعد أنْ رفض النموذج المسمَّى بالمعيار خارج النص لأنه غير محدَّد

---

(1) محمّد عبد المطَّلب: البلاغة والأسلوبيّة، الهيئة المصرية العامة، 1984م، ص20.

(2) محمد عبد المطّلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص20.

(3) برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1987م، ص52.

(4) نفسه: ص53.

(5) نفسه: ص58.

(6) نفسه: ص87.

وغير منتظم حاول أن ينقل صلات المقارنة المطلوبة في البحث الأسلوبي إلى النص نفسه.

واعتمد (ريفاتير) في ذلك على أن الأسلوب تأكيد تعبيري، أو تأثيري، أو جمالي يضاف إلى المعلومات المنقولة من خلال تركيب لغوي دون أي تغير في المعنى[1].

فالأسلوب أصبح جماع الطاقات التعبيرية التي تتعلق بغرض معين من أغراض الكلام إذ إنَّ المبدع عليه أنْ يحِّدد الإطار الدلالي الواسع الذي يتحرك فيه، ثم يتبع الطريقة الملائمة التي ينظِّم بها مفرداته لكي يكون تعدُّد الأساليب راجعاً إلى تعدُّد المقامات والأحوال ثم إلى الإطار الدلالي الواسع للكلام ثم إلى المقدرة الخاصة في نظم الكلام[2].

وأرى أنَّ من أهمِّ العوامل في تحديد أسلوب الكاتب أولاً الموضوع الذي يتحدث فيه الكاتب، حيث يتمُّ اختيار المادة اللغوية المناسبة له، وثانياً على الكاتب الأخذ بعين الاعتبار عند اختياره الأسلوب مدى قدرة هذا الأسلوب في التأثير في نفس القارىء ولفت انتباهه وشدِّه لمضمون العمل الأدبي ويكون ذلك أكثر تأثيراً في كون هذا الأسلوب يعبِّر في الوقت نفسه عن مشاعر الكاتب بكلِّ صدقٍ وعفوية. ولا يمكننا أيضاً أن نتجاهل دور المتلقي الذي لا يقلُّ أهمية عن دور الكاتب نفسه، إذ إنَّ رؤية المتلقي وثقافته وطرقه في سبر أغوار النص الأدبي وتفكيك أسراره تسهم في نجاح الكاتب لاستخدامه الأسلوب الذي ارتآه في كتاباته.

والأسلوب الفني في الأدب له بعدان عند التحليل: فثمَّة الأسلوب الخالص وهو الذي يضمُّ أقساماً لها قوالبها في الرصيد النقدي، والأصول الأدبية، فيفيد الأديب منها- شاعراً وكاتباً- بقدر يتوافق وزوايا الرؤية في تجاربه الشعورية، وكذلك يأتلف مع قيمه الثقافية والفنية. ونعني بالأسلوب الخالص: الصورة الفنية،

---

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1977م، ص103.

(2) محمّد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص33.

وجماليات التركيب اللغوي، والإيقاع الموسيقي، وأبعاد البنية الفنية الخاصة للقصة والرواية والمسرحية[1].

أما الأسلوب عامّة فذلك يكون ((من تخيُّر الأديب لزوايا الرؤية في أعماله وإننا لنميز أمرين هامين هما التجربة الشعورية والموقف في الأدب وزوايا الرؤية))[2]، إذْ لكلِّ كاتب رؤيته الخاصة وزواياه المتنوعة في نظرته للأشياء، فللفنَّان عالمه الذي يستوحي منه أفكاره ونظراته الفنية فتتشكَّل في صوره ومواقفه، وللأديب بيئته الخاصة التي يتأثَّر بها ويؤثِّر فيها، وللشاعر رؤيته المميِّزة له وهذا ما يعطي لكلِّ واحد الخصوصية لأسلوبه وكتابته بحيث يهتم بكلِّ التفاصيل التي تجعل من عمله إبداعاً.

أما الجانب الآخر من الأسلوب في النظرة العامة كامن في" الأبعاد الدلالية التي تتجلَّى في العمل الأدبي ونقصد بها ذاك العالَم الذي تصنعه الألفاظ أو تعطيه لونا يباين الألوان الأخرى عند الأدباء[3]. إنَّ لكلِّ أديب حدساً فنياً ورغبة يأتلفان لتخيُّر كلمات ذات صلة خاصة بجزيئات أو بأطراف يؤكِّد عليها، أو تنتمي إلى بيئة تخالط كلَّ ما يتطرق إليه الكاتب، وقد يولع بعضهم بعوالم قديمة يستمد منها ألفاظه، ويلتفت آخرون إلى المعجم القريب لهم ممَّا تطوّر وتغيّر من دلالات اللغة. إنَّ الجانب الدلالي لا ينفصل بطبيعة الحال عن الخصائص الأسلوبية الخالصة ولا يشكِّله الأديب على حدة، بل إنه يتلامح من خلال تلك الخصائص[4]. ومن أهم الظواهر الأسلوبية التي انتشرت بشكل واسع في الدراسات الأدبية والنقدية هي ظاهرة الانزياح أو الانحراف.

---

(1) فايز الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنيّة في الأدب العربيّ، دار الفكر، دمشق، ودار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996م، ص21.

(2) نفسه: ص21.

(3) نفسه: ص22.

(4) موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقِّي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة والنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2000م، ص127.

4.1 مفهوم الانزياح:

شاع في الدراسات النقدية والأدبية مفهوم الانزياح، وقد تناوله النقّاد بالدراسة في النص الشعري خاصة والنص الأدبي عامة، إذ يمثِّل ظاهرة أسلوبية يعنى بها النقد اللِّساني الحديث انطلاقاً من العلاقة المتينة التي تربط بين علم اللغة والنص الأدبي. إذْ يرى بعض الدارسين أنَّ مقولة الانحراف التي تمثِّل جوهر اللغة الإبداعية فيما أسماه البعض (الاختلاف) يرجع إلى المبدأ اللِّساني المعروف الذي أتى به دي سوسير في حديثه عن اللغة والقول، فالقول فيه انحراف عن البنية اللغوية القارة، ويأخذ هذا الانحراف مداه في العمل الشعري[1]، وقد تنبَّه إلى هذه المسألة على نحو واضح عند القاهر الجرجاني، وليس من شكٍّ في أنَّ لغة الشعر تعمد إلى مفارقة النسق المعتاد لأنَّ ذلك مناط جماليتها، فالمألوف من القول لا يثير في المتلقي أيَّ إحساس؛ لأنه يجري بحسب العادة، أما الانحراف عن المعتاد فهو ما يتوسَّل به لهزِّ يقظة المتلقي غير أنَّ المسألة نسبية ولها ضوابطها التي هي من صنع ملكة المُبْدِع ممَّا أثار إشكاليات متعدِّدة تتعلق بالمدى الذي يمكن أن يذهب إليه الانحراف بعيداً عن المعيارية التي نصبتها علوم البلاغة ونظريات الأجناس الأدبية.

ثم تطورت ظاهرة الانحراف– على الرغم من وجود بذور نامية في ما جاء به عبد القاهر الجرجاني في الدراسات البلاغية–في ما قدَّمه جان كوهن – المنظر الأوّل لظاهرة الانحراف – في " شعريّة الانزياح" إذْ حاول أنْ يطوِّر البلاغة القديمة بإدخالها إلى دائرة الأسلوبية، وتتجلى نظريته في الانزياح في ما أسماه خرق الشعر لقانون اللغة، فالشعر طبقاً لهذه النظرية ((ليس نثراً يُضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر)) [2].

وبهذا يكون الشعر عنده ((انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكلُّ صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلاَّ إنَّ هذا الانزياح لا يكون

---

(1) جان كوهن: بنية اللغة الشعريّة،ترجمة: محمّد الوالي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، ص127؛ انظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الباب الأول نظرية اللغة.

(2) جان كوهن: السابق، ص6.

شعرياً إلاّ إذا كان محكوماً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول))[1]. فبينما يقدِّم النثر (المعنى) يقدِّم الشعر (معنى المعنى)[2].

وحسب ما جاء به كوهن يكون الشعر هو الخطأ والخارج عن المعيار[3]، ويقول عنه برونو (خطأ مقصود)[4]، لكن هذا الخطأ يتحوَّل من السلبية إلى الايجابية عندما يعيد المتلقي بناء اللغة من خلال التأويل ليعطي معنى صحيحاً، إذ إنَّ الشعر ((لا يحطِّم اللغة العادية إلاّ ليعيد بناءها وهذه مرحلة ثانية))[5]. وهكذا جعل كوهن حصر الانحراف أو تصويبه في إعادة البناء، مرحلة تدمير البنية. فالوقوف حينئذ عند" الانحراف عن القاعدة" فحسب خلط للشكل الأسلوبي بالسلوك الهمجي، ومن هنا يمكننا أنْ نطمئن إلى تعريف مؤقت: ((إنَّ اللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب؛ لأن جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة))[6].

وقيل إن الانزياح: ((استعمال المبدع للغة ومفردات وتراكيب وصور استعمالاً يخرج به عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرُّد وإبداع وقوة جذب وأسر))[7]. ومن التعريف السابق نلحظ وجود معيار مألوف محدَّد مسبقاً، وتكون الشعريَّة بالقياس إلى موافقة المعيار أو الخروج عنه، وهذا ما يمثّله كوهن بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: النثر الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، ويتوزَّع بينهما مختلف

---

(1) جان كوهن: السابق، ص6.

(2) نفسه: ص5.

(3) نفسه: ص5.

(4) نفسه: ص15.

(5) نفسه: ص6.

(6) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، لبنان، ط1، 1996م، ص21.

(7) أحمد محمّد ويّس: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير في الدراسات الأدبية، بإشراف عصام قصبجي، جامعة حلب، 1995، ص5.

أنماط اللغة المستعملة فعلياً وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء قرب الطرف الآخر وليس الانزياح فيها منعدماً لكنه يدنو من الصفر))[1].

أي (درجة الصفر للكتابة) التي جاء بها رولان بارت التي تمثِّل اللغة العادية ذات الوظيفة التوصيلية والتي لا تحمل أي من الملامح الفنية أو الجمالية والأسلوبية ولا تحتمل أكثر من مدلول، فهي تقدِّم المعنى واضحاً بلغةٍ مباشرة، تُبعد اللغة عن أيِّ تأويل، وتمثِّل المعيار الأساسيّ لانحراف اللغة[2].

وبهذا يستطيع الكاتب أن يرقى باللغة كلّما ابتعد عن درجة الصفر أي درجة اللغة العادية وسار على طريق الأسلوبية التي هي (علم الانزياحات اللغوية)[3] وصولاً إلى درجة الشعريّة وبهذا يكون الانزياح هو الفيصل بين الكلام الفني وغير الفني، لذلك يرى كوهن أنَّ الانزياح هو وحده يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي، وهو بالضرورة بحث في الشعرية وبحث في الأدبية أيضاً.

أمّا تودوروف، فإنّه ينظِّر الأسلوب اعتماداً على مبدأ الانزياح، فيعرِّفه بأنّه (لحن مبرَّر) ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبيّة كانت تطبيقاً كلياً للأشكال النحويّة الأولى، ثمّ يحاول حصر مجال هذا الانزياح، فيقرِّر أنَّ الاستعمال يكرِّس اللغة في ثلاثة أضرب من الممارسات: المستوى النحويّ، والمستوى اللانحويّ، والمستوى المرفوض. ويمثِّل المستوى الثاني أريحيّة اللغة في ما يسع الإنسان أن يتصرَّف فيه[4].

وقد انتشر هذا المصطلح بين الباحثين المعاصرين من خلال إطِّلاعهم على الدِّراسات النقدية الغربية الحديثة، إذ إنَّ هذا المصطلح قد عُرف بالفرنسية على أنّه (Ecart) وبالإنجليزية (Deviation) وبالألمانية (Abweichung)، وقد اختلف هذا المصطلح في النقد، وذلك باختلاف النقَّاد الذين تعاملوا معه، إذ عدّه بول فاليري

---

(1) جان كوهن: السابق، ص23-24.

(2) نفسه: ص25.

(3) نفسه: ص16.

(4) عبد السلام المسدي: السابق، ص102-103.

(تجاوزاً)، ورولان بارت (فضيحةً)، وتودروف (شذوذاً)، وجان كوهن (انتهاكاً)، وبالي (خطأً)، وسبستر (انحرافاً)، وثيري (كسراً)[1].

كما ظهرت تسميات عدّة لمفهوم الانزياح كما أوضحها عبد السلام المسدي[2]، وموسى ربابعة[3]، بحيث أصبحت إشكالية المصطلح في الدراسات النقدية تُوقع القارىء في الكثير من الالتباس وذلك لتعدد المسميات لوصف ظاهرة واحدة، ومن هذه المسمّيات: الانحراف والبعد والتشويش والفارق والخروج والخرق والابتعاد والشذوذ والتشويه والمجاوزة والانتهاك والنشاز والاتساع. وخير مثال على ما يُحدثه هذا التعدُّد من ارتباك عند المتلقِّي استعمال موريس أبو ناضر، إذ يقول: ((إن الأسلوب هو ابتعاد عن الكلام المألوف والمستعمل، فقولنا: (سال ماء الوادي) قولٌ مألوف. أمَّا قولنا: (سال الوادي) فابتعاد عن المألوف وخروج عن المستعمل، وبالتالي نحن أمام ظاهرة أسلوبية تُعرف بالابتعاد))[4].

ثمَّ يقول في الكتاب نفسه عن الأسلوب: ((هو نشاز وانحراف عن الكلام المألوف والمستعمل))[5]. وهكذا يكون الكاتب قد استخدم الانحراف والنشاز والابتعاد للتعريف بظاهرة واحدة وهذا ما يؤكِّد عدم وضوح المصطلح في الفكر النقدي وعدم اكتمال التصوُّر لهذه الظاهرة، الأمر الذي يؤدِّي إلى وجود إشكاليات كثيرة منها المصطلح وقد عبَّر موسى ربابعة عن هذا ((بأنّه مظهر من مظاهر انفلات المصطلح وشاهد على الفوضى التي يعيشها))[6].

---

(1) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربيّ، بيروت، ط2، 1984م، ص46؛ وانظر صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م، ص154-155.

(2) انظر عبد السلام المسدي: السابق، ص100.

(3) انظر موسى ربابعة: الانحراف مصطلحاً نقدياً: بحث في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م10/ ع4، 1995.

(4) نفسه: ص145.

(5) نفسه: ص145.

(6) موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهميها وتجلّياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2003، ص46.

وقد أشار أحمد محمد ويّس إلى أنّ ((مشكلة تعدُّد المصطلح واختلافه ليست مشكلة عربية الأصل، بل هي مشكلة غربية، فقد تجاوز عدد المصطلحات الأربعين، تعبيراً عن ترسُّخ المفهوم وخطره، مثلما هي تعبير عن نسبته وعدم انضباطه. وقد قارب المؤلِّف بين كلٍّ من مفهوم الاختيار ومفهوم الانزياح على أساس ما بينهما من تقابل وتداخل.. محاولاً تأريخ النظر إلى الأسلوب بما هو انزياح عند الغربيين، وذهب من ذلك إلى نتيجة مفادها بأنَّه أمر ليس من ابتداع الأسلوبيات الحديثة ابتداءً بل هو ضارب في أعماق الفكر النقدي))[1].

وقد جسّد بعض المحدثين هذه المفاهيم والفروق التي تميِّز لغة الشعر بمصطلح الانحراف الذي يعني ((أنَّ شعرية اللغة تقتضي خروجها السافر على العُرف النثري المعتاد وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عمّا لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جماليّة))[2].

وقد اعتُبر الأسلوب في بعض الأحيان انزياحاً فردياً؛ أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء وكان بالي نفسه يدعوه (انحراف اللهجة الفردية)، ويعتبره ليوشبيتزر (انحرافاً فردياً بالقياس إلى قاعدة ما) وقد شاع تأويل عبارة بيفون المشهورة (الأسلوب هو الرجل نفسه)[3]. وقد حُمِّلت هذه العبارة أكثر ممَّا تدل عليه، لكنها تعني ((أنّ الأسلوب هو مرآة الشخصية أو أعمق ممَّا في الشخصيَّة وأجدره بالاهتمام))[4].

إذن من أهم المرتكزات الأساسية المُحدَثة في الخطاب الشعريّ المعاصر، كسره لنمطية اللغة واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب الجامدة، فالألفاظ هي أوّل ما يلقانا في نصوص الشعر، لكن يجب أنْ نأخذ في الاعتبار أنّ ((اللغة إنما تحدَّدت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسيّ، أما عالم النفس المعنوي فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أنْ تُحدِّد معانيه، ولا تزال تضرب في تيه

---

(1) أحمد ويّس: السابق، ص98.

(2) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص198.

(3) جان كوهن: السابق، ص17.

(4) شكري عيّاد: اللغة والإبداع. مبادئ علم الأسلوب العربيّ، القاهرة، 1988م، ص24.

من ماهياته وهي ماهيات غير متناهية وما لا تناهي له لا يُدرك إدراكاً دقيقاً بحيث يوضع لفظ محدَّد بإزائه))[1].

فاللغة الشعرية إحساس ووعي مقصود لذاته، إنَّها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها، وتعلن عن نفسها بشكلٍ سافر، كما أنَّها تشدِّد بانتظام على صفاتها اللغويّة، ومن ثم فلا تصبح الألفاظ مجرَّد وسائل لنقل الأفكار بل أشياء مطلوبة لذواتها وكيانات مادية مستقلة بنفسها وعلى هذا تتحوَّل الكلمات من دوال إلى مدلولات[2].

ويجدر الإشارة أيضاً أنّ قضية الخروج عن المألوف ليست قضية خاصة بالنقد الحديث، وإنما ما جاء به عبد القاهر الجرجاني من جماليات في الأسلوب تتضمن الاستعارة والتشبيه والمجاز والتقديم والتأخير والحذف والإيجاز والإطناب وغيرها من قضايا البلاغة والنقد، هي إشارة كافية لتنبُّه القدماء إلى الخروج عن معيار وهو ما يسمّى (عمود الشعر)، وإدراك تام للتفريق بين اللغة العادية ولغة الفن التي تتَّسم بالشعريّة[3]، إذْ إنَّ القضية الأساسيّة في كتابيّ الجرجاني (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) هي التفرقة بين مستويات الكلام، بدءاً من الكلام العادي حتى الكلام المُعجِز لذلك لا عجب أن تكون قضية (إعجاز القرآن) القضية الأهمّ التي شغلت بال الجرجاني، فبدأ بتحديد الفوارق بين الشعر والكلام العادي، ((فهما ينتميان إلى مجال اللغة، وليست اللغة إلا مجموعة من القوانين الوضعية، سواءً على مستوى المفردات (الألفاظ)، أو على مستوى التركيب (الجملة)، وليست الألفاظ إلاّ دوال على المعاني الجزئيّة المفردة، لا تكتسب دلالتها الكاملة، ومن ثم لا تكتسب

---

(1) شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربيّ المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص130.

(2) علاء الدين رمضان السيِّد: ظواهر فنيّة في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1996م، ص144.

(3) محمّد عبد المطلب: جدليّة الإفراد والتركيب في النقد العربيّ القديم، مكتبة الحرية الحديثة، 1984م، ص39.

فصاحتها أو بلاغتها، إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ[1]:

((وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني؟ وهل هي إلاّ خدم لها ومصرّفة على حكمها؟ أو ليست هي سمات لها، وأوضاعاً قد وُضعت لتدلّ عليها؟))[2].

وبالنظر إلى الموروث الشعري القديم من الجاهلي وما بعده، نجده حافلاً بالبلاغة والفنية ومنه ما وصل إلى درجة تامة من الشعرية، تنمُّ على وعي القدماء بالحاجة إلى كسر القوالب الجاهزة في اللغة واستحداث لغة تستطيع أن تستوعب مكنونات النفس والتعبير عن قضاياهم الشعرية المختلفة محققين بذلك الخروج عن حدود الاستخدام الحقيقي للغة وعن معيار الشعر الذي يقابل لغة النثر الخالص عند كوهن. ولا بدَّ أيضاً الإشارة إلى وجود تشابه في المسميات التي أطلقها القدماء على استخدام البلاغة والمسميات المرادفة لمفهوم الانزياح الذي عُرف في النقد الحديث، يقول ابن جنيّ: ((وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كان الحقيقة البتَّة))[3].

ومسميا العدول والاتساع هما من الأسماء التي أُطلقت على الانزياح في النقد الحديث.

فإذا كان الوعي للتفريق بين المستوى العادي والمستوى الفني في الكلام عند القدماء، قد وصل إلى هذه الدرجة فما الجديد الذي أضافه المحدثون لهذا المفهوم ليتَّسم بالحداثة وليصبح سمة ملازمة للنقد الحديث؟ إن ما جاء به كوهن من توضيح للمصطلح بأنَّه خرق لقانون اللغة وخروج عن المعيار، هو ما جاء به الجرجاني وغيره من القدماء، والفرق بالتسمية من عدول واتِّساع إلى انزياح وانحراف ليس فرقاً جوهرياً يمسُّ صُلب الموضوع، لكن يمكن القول أن المحدثين تناولوا هذا

---

(1) محمد عبد المطلب: السابق، ص41.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، مطبعة الخانجي، القاهرة، 1984م، ص417.

(3) ابن جنيّ: الخصائص، تحقيق: محمّد علي النجار، ج2، ط2، ص448-449.

المصطلح بالدراسة والنقد بمنهجية أكثر تطوراً وأكثر اتساعاً وشمولاً، وقد حاول النقد الحديث أنْ يدرس جزئياته أكثر دقة، ليبلور الصورة الواضحة لهذا المفهوم.

فإذا تأمّلنا ما أشار إليه أصحاب شعرية الانزياح، وخصوصاً ريفاتير وكوهن[1]، لوجدنا أنّ ما أشار إليه هؤلاء يرتكز على واحدة من ثنائيات دي سوسير التي بدأها بالتمييز بين اللغة والكلام، وهذه الثنائية تتمثَّل فيما هو سياقي واستبدالي، إذ إنَّ البلاغة التقليدية – فيما يرى النقّاد لم تكن تميّز بين الاثنين، فليس ثمَّة انزياح استبدالي وآخر سياقي، بل أجملت الحديث عن هذين اللونين في مبحث (الصورة)، فالانزياح السياقي يتعلق بخرق قانون الكلام فهو انحراف يتم على المستوى الفردي، أما الاستبدالي فهو يستدعي الغياب، بمعنى أن اللفظة –وفق قانون التداعي– تستحضر كلّ ما يتعلق بها صوتياً ودلالياً[2]، من هنا كانت القافية والحذف والتقديم والتأخير كل ذلك يدخل في إطار الانزياح السياقي، أما الانزياح الاستبدالي فهو يتمثّل في الاستعارة، وكوهن يجعلها ذات مكانة رفيعة ورئيسة، فيما يرى في الانزياح السياقي ظاهرة ثانوية، ومن الواضح أنّ هذين اللونين من ألوان الانزياح لا يتجاوزان علمي المعاني والبيان، فالأول الانزياح فيه سياقي، والثاني استبدالي، ولكنَّ علماء اللسانيات المحدثين بلوروا المسألة فيما هي نظرية كليّة تتجاوز الزاوية البلاغية القديمة التي تتعامل مع المسألة كظواهر جزئية لها معاييرها الثابتة، ومسمياتها الاصطلاحية وقد بلغ النظر الأسلوبي مبلغه متجاوزاً الدرس البلاغي، وتحوّل إلى علم (علم الانزياحات اللغوية) له مقولاته ومفهوماته، وأصبحت الشعرية كذلك علماً، فهي تعالج الانزياحات اللغوية في النوع الأدبي، ودخلت المسألة إلى حيز المعادلات الرياضية، إذْ ((يكون الأسلوب الشعري هو متوسط انزياح مجموعة القصائد الذي سيكون من الممكن نظرياً الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أيّة قصيدة كيفما كانت)) [3].

---

(1) انظر حسن ناظم: مفاهيم شعريّة؛ وجان كوهن: بنية اللغة الشعرية.

(2) حسن ناظم: مفاهيم شعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم"، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص119.

(3) السابق: ص111.

5.1 أنواع الانزياح:

ترتكز العملية الإبداعية على ثلاثة عناصر أساسية: المبدع والنص والمتلقي، وكلٌّ من هذه العناصر يؤدي وظيفته لخدمة الهدف من العمل الإبداعي وتأدية الوظيفة التوصيلية للأدب، إذ يكتب الشاعر بطريقته الخاصة ويكشف عمّا بداخله مستعيناً بمخزونه اللغوي ومُوَظِّفا العناصر اللغوية لخدمة قضاياه، وبالتالي يخرج النص بشكله المحدَّد ليتناوله المتلقي بالنقد والتحليل محاولاً الكشف عن جماليات العمل من ناحية المضمون والشكل، فيتّخذ المتلقي أسلوبه الخاص في التحليل وتحديد معنى الخطاب ((وهنا يمكن التمييز بين مستويين من المعنى، فالنص بعضه واضح جلي يقدم نفسه للقارىء دون أن ترد معضلات توقف الفهم أو تكبح جماح المتلقي، ولعل هذا ينسحب على النصّ إن كان بسيطاً، وقد يكون نصاً معيارياً لا تبتعد فيه اللغة عن أبعادها المعجمية، ولا تبنى التراكيب فيه بناءً منزاحاً، وإنَّما يُسند الفعل إلى فاعله الحقيقي، فيظهر النص خالياً من أي انحراف عن المعيار، ومثل هذا لا يحتاج إلى تأويل، ولا يستدعي من القارىء أن يوجهه إلى دلالة أبعد من الدلالة التي سماها بعض النقاد المعاصرين بدرجة الصفر للكتابة، وهذا ما يسميه هيرش بالمعنى وهو المعنى الموجود في النص والذي وضعه المؤلف فيه))[1].

أما البعد الآخر فهو ما سمّاه هيرش بالمغزى وهو المقصد الذي نمدُّ النص به، فقد جعل هيرش المعنى مبدأ مرتبطاً بالثبات والاستقرار في التفسير، في حين جعل المغزى مرتبطاً بالتغيير[2].

وقد اختلف سامح الرواشدة مع هيرش جودة في أنّ ((المغزى ليس بالضرورة حكراً على المتلقِّي، ولكنّه البعد الآخر الذي يحمله النص، والذي قد تُسهم في تشكيله الاستجابة عند المتلقِّي والمقصدية عند المبدع وطبيعة اللغة المصوغ بها، وثقافة النص واختلاف الوعي))[3].

---

(1) سامح رواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، جامعة مؤتة، ط1، 2001، ص12-13.

(2) عاطف جودة نصر: النص الشعريّ ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، 1989، ص21.

(3) سامح رواشدة: السابق، ص13.

واللغة هي أكثر الأنظمة تعقيداً وهي تتكون من إشارات لا بدَّ من استعمالها في عملية التواصل بين الأفراد وذلك من الاقتصاد في الوقت ويمكن تحديدها بأنها نتاج اجتماعي واعٍ يتكوّن من دالٍ ومدلولٍ يمثِّلان مفهوماً غير الإشارة ذاتها، فهناك فرق بين الدال الصوتي والمدلول الذهني والمرجع المادي[1].

واللغة عند سوسير ((مجموعة من الإشارات يرتبط بعضها بالبعض الآخر بوساطة علاقات محددة أصلاً تنقسم إلى نوعين: علاقات مفارقة على المحور النظمي، وعلاقات تناقض على المستوى الاستبدالي))[2].

كما يرى بارت ((أنَّ اللغة الأدبية هي مجموعة العلامات التي ينبغي تفسيرها للعثور على الحد التحتي أي المدلول باعتبار أنَّ العلامة مركَّبة من دال ومدلول، وأنَّ عمل الناقد هو أن يدفع المدلولات إلى الوراء بصورة لا نهائية، ويرى أن النقد هو عمل تفسيري لنصٍ ما، من أجل اكتشاف معناه العميق)) [3].

ولا بُدَّ لنا من تبيان بعض المصطلحات التي كثر التعبير بها عند علماء اللسانيات في حديثهم عن العلاقات اللغوية، ((فالدال والمدلول والدلالة من أهم المفاهيم التي قامت عليها نظريات اللسانيات العامة، فاللغة مجموعة علامات والعلامة ما يُدرك بالحس رؤية أو سماعاً أو لمساً – وبإدراك الحس له يُدرك به شيء غيره، والعلامة اللِّسانية مفهوم مركب من مظهر حسي تُدركه العين كتابة ويُدركه السماع ملفوظاً ويسمى الدال ومظهر مجرد هو المتصور الذهني الذي يدلّنا عليه ذاك الدال ويسمى المدلول، والعملية التي يقترن فيها الدال بالمدلول في أذهاننا تسمى الدلالة، وقد ألحَّ سوسير على الالتحام القائم بين الدال والمدلول حتى شبههما بوجهي ورقة واحدة))[4]، ((إذ يندرج الدال (باعتباره أصواتا أو إيماءات أو حركات

---

(1) محمد عزام: النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996م، ص25.

(2) شكري عيّاد: السابق، ص26.

(3) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، طذ، 1996م، ص113.

(4) عبد السلام المسدي: السابق، ص152-153.

أو صوراً محسوسة) على أحدهما تحت النظام (المادي)، بينما يندرج المدلول (بوصفه فكرةً أو مضموناً أو معنى أو محتوى) على الوجه الآخر تحت النظام (الذهني))) [1].

أما في ما يخصُّ طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيرى سوسير ((أنَّها علاقة اعتباطية إذ لا يتَّحد أي دال بمدلوله طبقاً لاقتضاء منطقي، وليس من دال في ارتباطه بمدلوله بأولى من أي" آخر" كان يمكن أن يقوم بدله)) [2].

كما يرفض بارت فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، إذ إنَّ الإشارات تعوم سابحة لتغري المدلولات إليها، فتنبثق معها وتصبح جميعاً دوالاً أخرى ثانوية لتجلب إليها مدلولات مركبة. وهذا ما حرَّر الكلمة وجعلها إشارة حرة وحالة حضور؛ لأنها موجودة أمامنا. وبالمقابل فإنَّ المدلول يمثّل حالة الغياب؛ لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة، وهذه العلاقة لا تنشأ إلا بفعل المتلقي الذي يؤسِّس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول، ولأنّ الصلة تقوم بين دال حاضر (هو الكلمة) ومدلول غائب (هو الصورة الذهنية)، فإن المدلول يصبح عالة على الدال، ويستحيل أن نتصوّر مدلولاً دون دال لأنه العدم الذي معناه اللامتصور، ومن هنا صار الوجود اللفظي هو الأساس للحضور الذهني[3].

فسماعنا سلسة أصوات معينة يحدِّد لنا الدال ثمّ إنَّ ذلك الدال يحيلنا على مُتَصّور قائم في مخزوننا الذهني وذلك المُتَصوّر هو المدلول، ثمَّ إنَّ هذا المدلول يحيلنا على ما هو صورته؛ أي على الشيء الموجود فعلاً في العالم الخارجي المحسوس أو الخيالي، وذلك الموجود فعلا هو ما يسمَّى بالمرجع[4].

ويرى الجرجاني أنّ العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية أي أنَّها حاصلة عن اتفاق وتواصل، فقد ذهب إلى ((أنَّ نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى فلو أنَّ واضع اللغة كان قد قال: ربض مكان ضرب لما

---

(1) محمد عزّام: السابق، ص102.

(2) عبد السلام المسدي: السابق، ص154.

(3) رامان سلدن: السابق، ص15.

(4) عبد السلام المسدي: السابق، ص153.

كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد))[1]؛ أي أنّ اللغة نظاماً يتبعه المتكلم لا يخرج عن أوضاعه يقوم على معرفة البُنى المختلفة في التركيب الذي يُدرج فيه المتكلم.

((لقد نظر الناس منذ القدم إلى الشعر بوصفه ينبوعاً متدفقاً بالحكمة والمتعة والإيحاء وحين يعتقد المتلقون أنَهم استنفدوا معاني النص ودلالاته وطاقاته الجماليّة عند التصدِّي لتفسيره يأتي غيرهم، وينطق تلك النصوص ويستولد منها ما لم يبلغه السابقون مما يبقى في النص ينبوعاً دائم العطاء، فتستمر حركة التداول معه متجاوزة الزمن وقادرة على تفجير دلالاته ومنجزة تأويلات جديدة على يد كلِّ جيل ما خطرت على بال سابقيهم فتصبح العملية التأويلية آلية لا تنتهي))[2].

الانزياح الاسنادي:

وأعني به الانزياح الذي يحدث بين المسند والمسند إليه، ويكون في الجملة الفعلية بين الفعل وفاعله (أو المفعول به إنْ كان الفعل متعدياً) وفي الجملة الاسمية بين المبتدأ والخبر، إذ تتكون الجملة من كلمات تربط بينها علاقات محددة، إذ إنه في كل عبارة اسنادية ينبغي أن يكون المسند ملائما للمسند إليه، ((والإسناد في الحقيقة ليس إلا واحداً من الوظائف النحويّة التي يمكن أن تشغلها وحدة كلامية))[3]، وقد سمَّاها (العلاقة الاسنادية).

إنَّ العلاقات الاسنادية بين المفردات تحقِّق نوعاً من التجانس والانسجام بين عناصر التركيب، فالمبتدأ يحتاج إلى خبر يوضِّحه ويتلاءم معه في الدلالة؛ أي ((يحقق نوعاً من العلاقة العرفيّة الاعتياديّة القائمة في لغة ما بين مفردة معينّة ومفردات أخرى في التركيب))[4]، وهذا ما يسمَّى بالمصاحبات المعجميّة؛ فالمفردة اللغوية لا تتصاحب مع كل مفردات اللغة الأخرى، بل مع مفردات من نوعٍ معيَّن

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص35.

(2) سامح رواشدة: السابق، ص48.

(3) جان كوهن: السابق، ص131.

(4) يحيى القاسم: انزياح المصاحبات المعجمية، دراسة في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة البعث، دمشق، م21، 1998، ص152.

وهذه المصاحبات تصبح جزءاً مهما من معنى الكلمة في النسق التركيبي[1]، فتكتسب هذه المفردات المتصاحبة صفة الانسجام والطبيعة فلا تبدو غريبة على المتلقي عند اقتران بعضها مع بعضها الآخر في السياق لأنها تكون قابلة للفهم، في حين ((يصبح من المتعسر علينا توجيه النص وتأويله إذا انقطعت علاقة الإسناد أو الملاءمة بين العناصر التي تشكل التركيب))[2].

وهذا الانقطاع أو الابتعاد الذي يحدث بين طرفي الصورة أو الجملة هو ما يسمّى انزياحاً ويكون ((خرقا لقانون اللغة))[3]، ويُعدّ النصّ الذي يحقّق أكبر قدراً من عدم الملاءمة أو علاقة التنافر من أكثر النصوص التي تتّسم بالشعرية إذ يتطلب من المتلقي البحث عمّا وراء النص بعلاقاته غير المألوفة بين المفردات.

((إنّ علاقات المصاحبات اللفظية تقوم في جانب رئيس منها على العرف اللغوي))[4]، فالمفردات المعجمية لا تتابع في الجمل عشوائياً، بل تقوم بينها علاقات يمكن للمتلقي أن يتوقعها مسبقا على أساس العرف اللغوي، لذلك على المتلقي عندما يقرأ مفردة معينة أن يتوقع التي تليها وترتبط بها دلالياً، لكن إن تحقّقت (المفاجأة) وكانت المفردات بعيدة في الدلالة كل البعد، فيكون انزياحا في المصاحبات المعجمية وفي العلاقة بين المفردات اللغوية، وبهذا تتحقّق وظيفة الانزياح التي أكدتها الدراسات الأسلوبية وهي (المفاجأة) والمقصود بها إحداث هزة غير متوقعة عند المتلقي، فالمتلقي هو من يوجّه النص ويحلّل علاقاته ويسبر أغواره فيكشف عن جماليات الأسلوب فيه، ويستبطن ياكبسون مدلول المفاجأة فيعزوه إلى مبدأ تكامل الأضداد ويقرر أن المفاجأة الأسلوبية هي ((تولّد اللامنتظر من المنتظر))[5].

وقبل دراسة هذه الظاهرة في شعر واحد من الشعراء المحدثين لا بد من الإشارة إلى أنَّ هذه الظاهرة الأسلوبية عُرفت في التراث الشعري القديم، ولكن

---

(1) يحي القاسم: السابق، ص152.

(2) سامح الرواشدة: السابق، ص57.

(3) جان كوهن: السابق، ص109.

(4) يحيى القاسم: السابق، ص153.

(5) عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص86.

بصور مختلفة ومفاهيم أخرى تنطوي تحت مسميات التشبيه والاستعارة والمجاز، والقدرة على الأتيان بالتشبيه والاستعارة التي تعكس فطنة الشاعر وبراعته، فقد عرض قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر(لأمر الانزياح أو ضمن ما أسماه (التصرف في التشبيه) فقد ((يكون الشعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شيء بشيء، فيأتي الشاعر من تشبيهه بغير الطريق التي أخذ فيها عامة الشعراء))[1].

ولا يمكننا ونحن نتحدث عن هذه الظاهرة الأسلوبية دون التنبُّه إلى جهود عبد القاهر الجرجاني في انزياح التشبيه، فقد أقرّ أن التباعد بين الشيئين في التشبيه،أي الاعتماد على ما هو غير مألوف، هو الذي يُحدث في النفس العجب والأريحية، يقول: ((وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب))[2].

ويرى أن اجتماع المتنافرات تثير تفكير القارىء وتأمله، يقول: ((وإنما الصنعة والحذق، والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما))[3].

وقد التفت عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن التشبيه إلى أهمية المفاجأة التي تنجم من اقتران طرفين لا يتوقع اقترانهما، فيرى أن المفاجأة هي التي تأسر النفوس، وتثير استغرابها وتعجبها، يقول: ((ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب،

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، دار الكتب العلمية، ص162.

(2) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص130.

(3) السابق نفسه: ص148-149.

وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته))[1].

لقد قال علماء البلاغة والنقد عن الاستعارة – مثلما قالوا عن التشبيه – أقوالاً، يحسن بنا أن نسجلها في متوالية[2]، فكانت:

أ- لا تتعدى الاستعارة كونها عملية نقل اللفظة من حيث الاستعمال من معنى إلى معنى آخر) .الجاحظ.

ب- هي كل صورة تشبيهية لا يصلح دخول أداة التشبيه عليها بعد حذف أحد طرفيها. (عبد القاهر الجرجاني).

ج- الصورة الاستعارية قائمة في أصل هو المستعار منه، وفرع هو المستعار له. ولكن يجب أن يكون الأصل أقوى تمكيناً في الصفات المراد إثباتها من المستعار له (الشريف الرضي).

د- من جملة ما تفيده الصورة الاستعارية توكيد المعنى والمبالغة فيه. (العسكري).

هـ- يجب أن تتوفر على عنصر الملاءمة[3].

وليس في الاستعارة معنى "المبالغة" إذا نظرنا إليها من هذه الزاوية. لأن المبالغة لن تفيد الشاعر في شيء، ولن تسعفه في تقرير حقيقة المشاعر التي تعتمل في صدره. بل قد تسد عليه المبالغة طبيعتها، وصدقها، وتذهب بكثير من الحسن فيها، فتجعل المشهد الاستعاري قائماً على التهويل المشين، والادعاء الكاذب. إن الاستعارة وهي تسلك سبيل الانسجام تحقق للمشاعر صفاءها الفطري، وتفتح أمامها منافذ العطاء دون أن يعترضها منطق جاف، ولا حضور عقل شاخص؛ لأنها بمثل هذه المواصفات تمتلك عقلها ومنطقها الخاصين[4].

---

(1) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص131.

(2) محمّد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص34.

(3) مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغية العربية، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، ص219.

(4) حبيب مونسي: بلاغة الكتابة المشهدية. نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية، مجلة التراث العربي، تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع89، آذار، 2003م، ص86.

فإذا كانت الاستعارة لا تتعدى كونها "نقل" اللفظة من حيث الاستعمال من معنى إلى معنى آخر، فذلك عبث باللغة ودلالاتها، أو هو وعي فيها.. لأننا في الاستعمال الاستعاري لا نقوم بنقل لفظة من مكان إلى مكان آخر، ولا نستعيرها لتأدية معنى جديدٍ وليست الاستعارة – بعد هذا – ذلك التشبيه الذي لا يصلح فيه وجود الأداة أو عدمها. إنها –فوق هذا وذاك –تعبير: ((يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها، ويتأمَّلها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع))[1].

إنَّ الاستعارة في الشعر الحديث تتجه إلى المنحى، حين تتسع لتجاوز البيت والسطر الشعريين، لتجعل من القصيدة – كلها – استعارة كبرى، ينفتح خطابها على التأويل الذي تتجاوز محمولاته الدلالية المباشرة التي تؤديها الألفاظ أصالة. ومنه يغدو تحديد الاستعارة على النحو الذي سلف في التقعيد القديم، ضيقاً لا يمكن له أن يتسع لها، مادمنا نعتبر الرؤية التي تقبع في أعماق الشاعر، تستعير شكلاً يناسب توتراتها الخاصة. فلا يكون المظهر الكلي للنص إلا ضرباً من الاستعارة التي يتخيرها المشهد للتمظهر الخطي أمام عين المتلقِّي[2].

وقد اتضحت هذه الظاهرة الأسلوبية بكثرة في شعر محمود الشلبي، من خلال دواوينه المتعددة[3]، وسأقف عند تحليل بعض النماذج لتوضيح هذه الظاهرة وليس جميعها تجنبا للإسهاب والحشو.

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان "فواصل من دفتر الأيام":

لك كل الله أيتها الأرض،

---

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص20.

(2) حبيب مونسي: السابق، ص90.

(3) انظر محمود الشلبي: ديوان أجيئك محترساً من نبضي، ص7، 9، 11، 14، 15، 22، 26، 27، 29، 30، 35، 39، 43، 46، 53، 58، 59، 65؛ ديوان سلالم الدهشة، ص8، 10، 11، 19، 20، 31، 38، 49، 52، 62، 91، 96، 103، 113؛ ديوان أحلام نافرة، ص19، 29، 30، 39، 67، 88.

يا حجراً،
يُشعلُ الصّمتَ
والوقتَ،
في شارع المنون.
فاسكبيني... اسكبيني،
على قبب القدس(1).

من بداية الحديث نرى أن الشاعر مشغول بهمِّ الأرض، فهو يوجِّه الخطاب إليها ويقصد بها الأرض المحتلة (فلسطين)، وهي إذْ تعاني من الاحتلال الصهيوني وتتعرَّض إلى الكثير من المصاعب والتعذيب والقتل والتشريد، فإنّ لها من يعينها ويخلّصها وهو الله تعالى، وبعيداً عن الإسهاب بالمضمون بشكل مباشر، فإن الشاعر يوظِّف الجماليّات الأسلوبيّة للتعبير عمَّا في داخله.

إنَّ هذه الأرض حجرٌ، لأنّها تحاول الصمود في وجه الرياح العاتية، هذا الحجر قاس جدا لا يتأثر بصدمات العدو المتلاحقة، يتحول إلى وقود للصمت فالشاعر يستخدم جملة (يشعل الصمت) وفيها انزياح بين الفعل والمفعول به الظاهر، وهذا النوع من تصاحب الألفاظ المعجمية غير مقبول في الخطاب اللغوي العادي، لذلك نجد أنفسنا أمام إشكالية في مثل هذا النوع من التركيب، أولاً إنّ الفعل (يشعل) هو فعل حركي حسيّ يقتضي وجود شخص يقوم بهذا العمل، والصمت ليس من مستلزمات الفعل (يشعل)، فقد نقول: نشعل الشمعة، النار، الحطب، والإشكالية الأخرى أن الفعل يشعل يتطلب وجود مادة قابلة للاشتعال، وهنا يتفاجأ القارىء بأن مادة الاشتعال هي (الصمت) وهو شيء معنوي غير ملموس، لذا لا يمكن أن تتصاحب كلمة الصمت مع "يشتعل" معجميا، وبهذا نكون أمام انزياح في العلاقة الاسنادية بين الفعل وفاعله ومفعوله، وهذا دلالة على الحسِّ الثوريّ في نفس الشاعر، يصل به إلى حد الاشتعال والتوقُّد يريد أن نثور، ندافع، نحرق كل ما يخصّ العدو، ويشتدّ الانزياح عندما يقول: (والوقت).

---

(1) ديوان منازل لقمر الآس، ص13.

فالوقت جزء من الزمن وهو شيء معنوي فلا يمكن أن يشتعل، فقد أبتعد الشاعر في هذا الإسناد عن المألوف، وفي هذا دلالة على الإحساس الثقيل بالزمن إذ يشكل عبئا على الشاعر، وعقبة في طريق الحياة، وقد يريد بهذا استنهاض الهمم عند الفلسطينيين خاصة والعرب عامة لاستغلال الوقت، ليشعلوه في طريق الموت فهو في سباق مع الزمن لذلك تزداد الهوة ويشتد عمق الانزياح بقوله:

فاسكبيني ... اسكبيني

يقترن الفعل (انسكب) مع ضمير النصب الياء، ويعني به نفسه، وهنا انزياح في استخدام اللغة يخدم الدلالة العميقة بين الفعل والمفعول به (الضمير المتَّصل)، فالفعل انسكب يتصاحب معجميا مع السوائل فنقول انسكب الماء، العصير، الحبر، الدواء السائل، وإنما القول اسكبيني.

فلا يمكن للشخص أن يُسكب، وكأن الشاعر هنا لا يستشعر بإنسانيّته يريد أن يكون مادة مجرَّدة من الأحاسيس، يريد أن يكتفي من العذاب والتشرد والمعاناة والسخط وكل ما يواجهه الشعب الفلسطيني من وحشية الصهاينة، يريد أن يتحوَّل إلى سائل. وأي سائل؟ إنّه الدم، رمز الفداء والتضحية واختيار طريق الشهادة في سبيل الله والوطن ويزيد الشاعر شرفاً أنّه سينسكب على قبب القدس تلك المدينة المقدَّسة، يسكب دمه، لتبقى طاهرة خوفا من تدنيس الصهاينة بعد أن اقتحموها.

وفي مقطوعة أخرى من قصيدة (زهرة الأقحوان)، يقول الشاعر:

بين عينيك والزمن المستحيل

يهمسُ الموجُ بالسر.

والمرج يزهر في واحة للصهيل [1].

نلحظ من البداية أن الشاعر يقيم مسافة تنحصر بين طرفين أحدهما مادي محسوس يمكن تحديده وهو "عينيك" والآخر معنوي لا يمكن تحديده وهو" الزمن المستحيل" وقد تطول هذه المسافة وقد تقصر، هذه المسافة تجمع بين خاصَّتين:

أولاهما أن هذه المسافة مكان لحدوث فعل الإفشاء بالسر.

---

(1) محمود الشلبي: ديوان منازل لقمر الآس، ص20.

وثانيهما أنّ ماهية هذه المسافة مكونة من جانب ماديّ، والآخر معنويّ وهو خاص بالزمن، إذ إنّ المسافة هذه تجمع بين الزمان والمكان.

من ناحية أخرى نجد في جملة (يهمس الموج) عدم ملائمة في العلاقة الاسنادية بين الفعل والفاعل، إذ يستلزم الفعل (همس) شخصاً يقوم بهذا العمل الحركيّ، وإن جاز لنا الابتعاد قليلاً يستلزم كائناً حيّاً قد نقول: تهمس الفراشة أو العصفور، أمّا الموج فلا يستطيع أن يهمس أو يتكلم أو يصفق كما في قول الشاعر في أسطر أخرى يقول: ((إذا صفّق الموج)) [1]. قد يتحقق ذلك في الزمن المستحيل الذي يتحدَّث عنه الشاعر، وبهذا يحقِّق الشاعر انزياحاً يشكِّل متعة للقارىء والبعد عن المباشرة في التعبير عن إحساسه، محاولاً أيضاً أن يجمع بين المعاني الايجابيّة والسلبيّة في مكانٍ وزمانٍ واحد، يجمع بين الخوف والشجاعة، اليأس والأمل، الحزن والفرح، إذْ يزهر المرج ويتفتح رمزاً للخير والعطاء، ولكنَّه يزهر في وسط ساحة تضج بصهيل الخيول، وكأن الشاعر يريد أن يلوح بخيوط الأمل في الخلاص وسط وشائج من الخوف والحرب.

ومن أمثلة الانزياح الاسنادي قول الشاعر في قصيدة بعنوان "وردة المعتقل":

وردة تصعد من جرح المسافات

إلى سجن العذاب.

ودمي يرمي على نافذة النهر،

عصافير السحاب[2].

تبدأ المقطوعة بجملة اسميّة (وردةٌ) وهي رمز لانبعاث الحياة والتفتُّح والانتشاء بالرائحة الطيبِّة، يُخبر عنها الشاعر بالجملة الفعليّة (تصعد) وهو عمل حسيّ حركيّ يتضمَّن السير على الأطراف، ومن هنا نلاحظ الفجوة في العلاقة الاسنادية بين المبتدأ والخبر، يتوقَّع القارىء بعد كلمة (وردة) كلمة ملائمة معجمياً لها مثل جميلة، متفتحة، لونها رائع، رائحتها زكية، ذابلة، لكن وردة (تصعد) فهذا الخبر يشعرنا للوهلة الأولى بالتنافر، فهذا غير مألوف في الخطاب اللغوي العادي،

---

(1) ديوان منازل لقمر الآس: ص62.

(2) نفسه: ص88.

ومن أين تصعد؟ من جرح المسافات! وإلى أين؟ إلى سجن العذاب! فالشاعر يوظِّف هنا أيضاً الانزياح الدلاليّ بإضافة الجرح إلى المسافات، والسجن إلى العذاب، وهي إضافة (الجرح) المعنويّ إلى المسافة التي قد تكون زمنيّة أو مكانيّة، وهي تعبِّر عن الثقل النفسيّ الذي يعاني منه الشاعر. كذلك السجن وهو مكان معادٍ للحريّة ليس من حديد وإنّما من عذاب. قد يشاركني قارىء هذه الأسطر، هذا الإحساس الحزين الذي يغلف القلب، ويسري إلى النفس دون إذن، فلا يُعقل أن الجمال والحياة يتولدان من عمق الجرح ليسكنا نهاية الأمر في سجن العذاب، وكأن الشاعر يريد أن يقول لا بدَّ من القتل والعذاب والتشريد والنفي والأسر ومواجهة الصعوبات، لكن نهاية الأمر هناك (دمي) سيرمي عصافير السحاب لتشعر بالحرية وتعود إلى الحياة، وقد استخدم الشاعر الانزياح مرّة أخرى، فالدم سائل لا يمكن له أن يرمي أية شيء، وأرى أن الشاعر قد نجح في إيصال ما يشعر به من أحاسيس مختلفة متأرجحة، وقد بلغ مستوىً جميلاً من الشعريّة، ((إذْ وصفوا النصّ الذي يحقِّق قدراً ومكانة من الشعرية بأنّه قائم على سعة الفضاء الذي يحقِّقه الصورة القائمة على طرفين متباعدين أو غير متجانسين وبمقدار ما يحقِّق النصّ سمة عدم الملاءمة، فإنّه يهيئ لنفسه سماته الشعريّة التي تمنحه فرادته))[1]، فالصورة هنا تتَّخذ طابعاً خاصاً، إذ يتحدَّث عن المعتقلين الفلسطينيين وراء النهر، فالسجن يرتبط بذاكرة الشاعر ونفسه، بخاصة أنَّ أخيه واحدٌ من المعتقلين في سجن عسقلان، فهو يعبِّر عن تجربة خاصة وإحساس عام لأهل فلسطين.

وفي القصيدة نفسها معانٍ أخرى تسيطر عليها أحاسيس الشاعر هذه، فهو يقول:

هذه الأعوام..
حبلى بلغات ترجمتها نبضة تهفو
إلى فصل الإياب[2].

---

(1) سامح رواشدة: السابق، ص57.
(2) ديوان منازل لقمر الآس، ص89.

من البداية يشير الشاعر إلى الزمن، فهذه أعوام – يبدو أنها فترة زمنية طويلة تُثقل الشاعر – هذه الأعوام حُبلى، أظن أن القارىء لن يُفاجأ فحسب بل سيصدم؛ لأن الحَبَل صفة خاصة بالأنثى فقط، أما هنا فالأعوام وهي شيء معنوي لا يمكن أن تكتسب صفة الحَبَل أو الأمومة، وتزيد الهوّة عندما تكون تلك الأعوام حُبلى بلغات، فالأنثى تحبل بكائن حي، ذكر أو أنثى، ولا يمكن الحبل بلغاتٍ تترجمها نبضة القلب، إن الشاعر يريد أن يخبرنا أن سني حياته – وحياة كل فلسطيني – تحمل بين طياتها الكثير من الأحداث المفرحة والحزينة والمليئة بالمعاناة، هذه السنون التي اخْتُزِلت في ذاكرة الطفل الفلسطيني، فهي انعكاس لما رآه من جرائم وحرب وقتال ومشاهد دموية ارتسمت في حياته وأثَّرت في نفسيته، وكأنَّ تلك السنين تنتظر ساعة المخاض؛ أي ساعة التحرُّر والفرح والانطلاق للحياة الجديدة.

وفي قصيدة مهداة إلى شهداء سافوي بعنوان (نداءات محمولة على أجنحة السنونو)، يقول محمود الشلبي:

إذن/ تمرين بين شفار المحبة والموت،
بين القناديل والفاجعة.
إذن/ تغنين مثل دماء الشهيد،
على الشرفة الرائعة.
وصوتك يحمل كل الملايين،
كل المحبين،
صوتك يزرع فوق الجليل،
مضافاتنا الساهرة.
يطّوف فوق الشريط المسنن،
فوق مرابع بيسان،
فوق رمال البحار[1].

---

(1) ديوان عسقلان في الذاكرة، ص8.

يعبِّر الشاعر عن رؤيته البائسة، وهمومه الكثيرة، فيوجِّه حديثه إلى الأرض المحتلَّة بكل مناطقها، وقد شغله الهمّ الوطنيّ والقوميّ، فهو جزء من المعاناة، إنَّ فلسطين تتأرجح بين المحبة والموت، بين القناديل والفاجعة، لكن صوتها الآن يحمل ويزرع ويطوف، هذه الذبذبات تقوم بأعمال الإنسان، فقد ابتعد الشاعر في استخدام المفردات اللغويّة عن المألوف، فهذه الأعمال يقوم بها الإنسان وليس الصوت؛ فالصوت عند الشاعر يحمل كل الملايين والمحبين، وهنا أحدث الشاعر انزياحاً بين المبتدأ وخبره (الجملة الفعليّة)، كذلك الصوت يزرع وكأنّه إنسانٌ، فقد أحدث انزياحاً آخر بين المبتدأ وخبره (الجملة الفعليّة)؛ فالصوت ينتشر ويُسمع ولا يزرع ويحمل ويطوّف مثل إنسان فوق مرابع بيسان ورمال البحار، فهذه الغرابة تثير انتباه المتلقي، ليبحث عما وراء الكلمات، فبالرّغم من مواجهة فلسطين وأراضيها وأهلها هذه الأعاصير إلا أن صوتها ما يزال يرتفع، وأرى أن الشاعر عندما يحسّ بقصور اللغة المتاحة عن تأدية الفائدة، والتعبير عما يجول في نفس الشاعر، وصقل تجاربه الوطنيّة والسياسيّة والحياتيّة، فإنّه يعمد إلى ابتكار مفردات وتراكيب يشعر أنها تترجم رؤاه وتستوعب أفكاره، ولا يأبه إن كانت مألوفة أو غير مقبولة للقارىء، فهو يأتي بمفردات تصطبغ بالأجواء الخاصّة والمميِّزة للشاعر، وتتأثَّر هذه المفردات بالحالة النفسيّة التي يعيشها الشاعر، وبالرؤية التي يريد التعبير عنها، لذلك نرى أن لغة محمود الشلبي متنوعة ومتأرجحة، خاصة في لغة الدواوين التي تعبِّر عن تجربته الخاصة منذ ترك أرضه فلسطين ومروراً باعتقال أخيه ثم حياته الجديدة في الأردن، لذا لا عجب أن يغرقِ الشاعر في غير المألوف والمنافرة وذلك ليخدم الرؤية والدلالة.

ويستمر الشاعر إذ يقول في قصيدة له بعنوان "تجيء منفرداً":

الصوتُ دحرج صرخة أخرى

فرددها المخيم،

ثم رددها...

وأشعلها اللهيب.

لا البحر يسمع...

لا الصحارى...
لا المدى يأتي ببارقة،
ولا الوطن الحبيب.
ثمر من الدم والدمار،
يحاور الأشجار[1].

يشي عنوان هذه القصيدة بأن الشاعر يوجه حديثه إلى أخيه وهو في سجنه، وتؤكِّد الأجواء العامة للقصيدة أنَّ الشاعر يناجي أخاه مناجاة مؤلمة، يناديه من الباقورة، من النهر، من المخيم، يصرخ من القلب، فلا يسمع، صوت يتدحرج صراخاً ويردّده المخيم.

في هذه المقطوعة أرى أن الشاعر ينزع صرخة من القارىء أيضاً، ويجعله مشاركاً وجدانياً في هذه الأحداث المؤلمة، فالصوت يتدحرج، وهذا الصوت الغائص في أعماق الحنجرة، يتدحرج كالحجر، ما أثقل هذه الصرخة! فهي كالحجر تتدحرج من الحنجرة، فالشَّاعر هنا في حالة مؤلمة جداً، صوته يخرج بصعوبة، لذلك أتى بما يخدم الدلالة فقال (دحرج)، فالغصّة تسكن حنجرته ويدحرج صرخة لا أحد يسمعها، ليس هناك استجابة فتشتعل هذه الصرخة غيضاً وقهراً، لا البحر يستجيب ولا الصحارى، حتى الوطن لا يستجيب، لذلك تثمر الأشجار دماً ودماراً، فالشاعر ابتعد في الاستخدام المعجمي فالصوت يتسم بالخفة فلا يمكن أن يقوم بعمل الدحرجة، والصرخة أيضا لا تُدحرج إذ إن هذا الفعل يلازم الصخر أو الحجر، ثمّ إنَّ الأشجار لا تثمر دماً ودماراً بل ثمراً، وهنا يغرق الشاعر في معاني الحزن والظلمة وإضفاء الصبغة الدموية على ألفاظه، فهذا الاستخدام بعيد عن الاستعمال اللغويّ العاديّ، ليخدم الدلالة العميقة وعمق المعاني في نفس الشاعر، فجان كوهن يرى أنّه من الضروري للشاعر أن يتفنن في استخدامه للغة لأن ((العودة إلى النظام الطبيعي للتركيب تقتل الشعر)) [2].

---

(1) ديوان أشجار لكل الفصول، ص6.

(2) جان كوهن، السابق، ص129.

ويستمر الشاعر في التفنن في استخدام اللغة، فمن النماذج الشعريّة التي تمثل الانزياح الدلاليّ؛ أي الانزياح الذي يحُدث في أسلوب الإضافة والنعت – قوله في قصيدة بعنوان (فاتحة الغناء):

ها أنت تمر بذاكرتي الآن

مثل صباح ترفعه الأرض،

إلى أفق... من حجر الصوان.

مثل غريب أسلمه الموج.

إلى شباك البحر،

المفتوح على حقل الأحزان.

محكمة كفك في جسد الريح،

وفي لحم القضبان.

منذور للوطن الأسمى...

ولدالية تنبت في رحم الصخر،

لجرح عوقه القيد الأرضي...

عن الطيران(1).

يبدو أن الشاعر – من البداية – يوجه الخطاب إلى المعتقل الفلسطيني، إذ يستحضره الشاعر في فكره كل صباح، فهو الآن غريب عن هذه الأرض يسلمه الموج إلى حقل الأحزان عن طريق البحر، هذا المعتقل أمام مصاعب عدة وأمواج متلاطمة ورياح عاصفة، يخبرنا الشاعر عن هذا الموقف الصعب من خلال تلاعبه باللغة، فلنأخذ الكلمات الحية في هذه المقطوعة فهي (جسد، لحم، رحم) وقد وردت هذه المفردات مضافة إلى مفردات غير حية هي (الريح، القضبان، الصخر) على التوالي، فمن غير الملائم أن نقول جسد الريح؛ لأن الريح ظاهرة طبيعية غير ملموسة، فلا يمكن أن تتشكّل جسداً، ثم يغرق في المنافرة، إذ يجعل القضبان التي يسكن وراءها المعتقل من لحم وهو مخصوص بالكائن الحي، وهذا المعتقل دالية

---

(1) محمود الشلبي: ديوان منازل لقمر الآس، ص92–93.

والدالية شجرة الكرمة ترمز إلى الثبات والامتداد والسخاء في العطاء ومن الطبيعي أن تكون بهذه الصفات ما دامت تُزرع في تربة خصبة، لكن من غير الطبيعي أن تنبت في الرَّحم وهو مكان يتكوَّن فيه الجنين – أي كائن حي – والأكثر مفاجأة أن هذا الرَّحم هنا مرتبط بالصخر فالدالية تنبت في رحم الصخر فمن غير المقبول نهائياً في الخطاب العادي مثل هذا النوع من تصاحب المفردات، فالشاعر ابتعد كثيراً، وزاد الفجوة في الاستخدام الدلاليّ لهذه المفردات، فهو يصبغ الحسّ الإنسانيّ الملموس على المفردات الجامدة في طبيعتها، فالمعتقل هنا في سجن مكوَّن من جسد وقضبانه لحم! وهو دالية تخرج من رحم الصَّخر. في الحقيقة إن مثل هذا الاستعمال الغريب للغة يستوقف القارىء طويلاً ويجذب تفكيره لاستقصاء المعنى المقصود. لعلَّ الشاعر يمزج بين الوجود واللاوجود بين الحياة والموت بين الإنسان والجماد، ليعكس ملامح التشظِّي والاضطراب وعدم الاستقرار في حياة المعتقل، فهو مسلوب الحرية، وهو حي ولا يشعر بالحياة ما دام يرزح تحت وحشية العدو الإسرائيلي. وقد أراد أن يشي أنَّه في زماننا هذا من يحسّ ويتأثَّر ويتألَّم لِمَا يجري، يقدِّمون أنفسهم وأرواحهم مقابل الوطن والأرض، وهؤلاء الذين أتوا من رحم الصخر، وقد اكتسبوا الطبيعة القاسية، في حين يوجد الكثير ممَّن لا يأبهون في هذا كله ما دامت مصالحهم الشخصية في أتمِّ حال، فالشاعر يوظِّف لغته ليعبِّر عن معاني الرَّفض والتمرُّد وعدم الخضوع والاستسلام، وإنَّما هو صامد وراسخ كجذور الدالية.

وفي موقعٍ آخر يقول:

حين اشتبكت في ذاكرتي الأغصان.

جفّ رحيق الأقلام،

وغابت أسماء الأيام،

فخفت من العزلة... والنسيان[1].

---

(1) ديوان منازل لقمر الآس: ص108.

فمثلما اشتبكت الأغصان والأحداث في ذاكرة الشاعر اشتبكت الانزياحات في استخدامه للمفردات اللغويّة، فهو في البداية يمثل انزياحاً في العلاقة الاسنادية بين الفعل (جفّ) وفاعله (رحيق) فمن المصاحبات المعجمية للفعل جفّ (الماء الحبر، الدمع، المآقي) أما الرحيق فلا يجفّ، ثمّ يشتبك الانزياح الدلاليّ في إضافة رحيق إلى الأقلام، فالرَّحيق مخصوص بالزَّهر أو الورد، فلا يمكن لقطعة خشبيّة أن يكون لها رحيق أو أيّ رائحة، فهو يريد أن يقول إنَّ الأقلام لم تعد تسجل وتكتب الأحداث فهي كثيرة، فقد جف الرحيق، وأصحابها عاجزون عن الكتابة، والتعبير يبدو أنهم فضلوا الصمت، أو تواطئوا عن قول الحقّ والدِّفاع عنه، ورفض الذلّ والانحطاط .

وتتأجَّج مشاعر محمود الشلبيّ عندما يأتي العيد، وأخوه (خير) يواجه القدر في سجن عسقلان بين أيدي الصهاينة، إذْ يقول في قصيدة تحمل عنوان المناسبة (العيد):

تتوالد في عينيّ الرغبةُ،
حين يهرول هذا العيد المذبوح،
على الأعتاب.
أتكسر عبر محطات الوجد اللاذع،
في مرفأ شوق... وإياب.
إلىٰ أن يقول:
ها أنت تعانق مجدك
تنمو فوق روابي الكرمل،
تخطر فوق سطوح الريح الغربية،
تمسح دمع الغرباء.
سجنك هذا مجدور الوجه... يئن[1].

---

(1) ديوان عسقلان في الذاكرة: ص18-19

إن أجواء القصيدة تشير إلى أن الخطاب موجَّه إلى العيد، فهو يثير المشاعر الحزينة عند الشاعر وأهله، فالعيد رمز الفرح، ففيه تتجمَّع العائلة لتتبادل التهاني، لكن العيد عند الشاعر يثير الألم والحزن والكآبة، فهذا العيد يهرول مذبوحاً، وقد أراد الشاعر أن يعبِّر عن عُمق الحزن في هذا العيد فوصفه بالمذبوح، والذَّبح يستلزم الخروف أو الشاه، فلا يمكن للعيد أن يُذبح، فهنا يعكس الشاعر الحالة النفسيّة الدمويّة التي يعيشها بسبب غياب أخيه، فهو يتكسَّر ألماً في محطّات للوجد اللاّذع، ويستمر الشَّاعر في نسج غيمة من الحزن والسوداويّة على القصيدة، فيخاطب العيد الذي يعانق المجد، وهنا يدمج الشاعر في مقطوعةٍ واحدة الانزياح الاسنادي (يهرول هذا العيد)، والانزياح الدلالي (العيد المذبوح)؛ فالعيد ينمو ويعانق المجد، ويكبر فوق روابي الكرمل ويمسح دمع الغرباء، لكنه لا يمسح دمع الفلسطينيّ الحزين، هذا العيد سجنه مجدور الوجه مريض مشوَّه يئنُّ من الألم، وفجأة دون وعي من الشَّاعر ينتقل لمخاطبة أخيه في سجنه ليقول له:

ووجهك يكبر كالأقمار

يعرّش مثل دوالينا

يتجذر في الأرض حنينا

وعدا في أعراس الشهداء.

ما عاد السجَّان يخيفك،

جرحك هذا يزهر في الأعياد.

يتفجر في صدرك ينبوع الأمل،

الزاخر، تطلع في راحك،

نبتة حناء.

"فلتشهر سيفك"(1).

تعكس هذه المقطوعة اضطِّراب الشَّاعر ونفسه المتأرجحة في وعيها ووجودها، فهو يخاطب العيد ينعته بالحسن والسوء ثم يخاطب أخاه، يرى فيه

---

(1) ديوان عسقلان في الذاكرة: ص19.

الصورة الصافية والصادقة التي تجسِّد الحبّ للوطن، فوجهه يكبر ويضيء كالأقمار، ويثبت مثل الدوالي ثبوتاً راسخاً ليتجذَّر في الأرض وينبت وعداً صادقاً للوطن، فما عاد يخاف من السجن ما دام الحسّ الثوريّ يسري في عروقه، وجراحه تزهر في الأعياد، ودماه تتفجَّر ينابيع أمل، تسقي نبتة الحنَّاء، ويشهر سيفه، فالشَّاعر يعمد إلى التنافر هنا ليعبر عن حالة مظلمة عميقة الأثر في نفسه ووجدانه، تجعله في حالة من الاضطِّراب، واللاوعي الذاتيّ.

ومن الأمثلة الشعرية على الانزياح الدلاليّ، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (مكان لأشجار الحزن):

أفتح في دفتر أحزاني،

نافذة للقلب المكلوم.

وأخط :

سلاماً للوجه النابت، بين تجاعيد الغيم.

وباب الوطن المحروم.

وسلاما للطيف المتجول في معترك الأحداق،

ونبضي المكتوم.

وسلاماً يا من أقرأ في عينيك الليلة، سر الموت...

وأكتب فصل الأحزان.

يا من أدعو كل عصافير الماء إليها،

كي تشهد زلزلة الإنسان[1].

نلمح مشاعر الحزن من قراءتنا لعنوان القصيدة، فأشجار الحزن تتَّخذ نفس الشَّاعر مكانا لها، كما نلحظ أن الشاعر في هذه المقطوعة يبعد كثيراً في استخدام المفردات اللغوية، ويزيد الفجوة في التراكيب، إذ يوجّه سلاماً للوجه النابت والوجه لا ينبت، وإنما يكبر والأكثر إثارة في هذا الاستخدام أنّ الوجه ينبت بين تجاعيد الغيم، فالتجاعيد تتكوَّن في وجه الإنسان وليس في الغيم، فقد أحدث انزياحاً دلاليّاً

---

(1) ديوان أشجار لكل الفصول: ص34-35.

بين المضاف والمضاف إليه، وبين باب الوطن المحروم، كما يستمر الشَّاعر في الغموض الذي يستثير القارىء، فهو يبعث سلاماً للطيف المتجوِّل، والطيف خيال أي شيء معنوي لا يمكن أن يكون من خصوصيّاته التجوال، فهو يُحدث انزياحاً بين النعت والمنعوت وأين؟ إنه يتجوّل في معترك الأحداق، والنبض المكتوم، فالمنافرة واضحة جليّة في أسلوب الشاعر، فالنبض يُسمع فلا يمكن نعته بالكتمان، والقراءة لا يمكن أن تكون في العينيين، فالشاعر يزيد الهوة التي تتطلب من القارىء إعمال فكره ليستوحي ما أراد الشاعر قوله، ويكشف الأجواء الحزينة التي تسيطر على نفسه وفكره.

وفي تغني الشاعر بالأندلس يقول تحت عنوان (بكائية الأندلس الجديدة):

أنبكيك؟ يا شهقة في ضمير الزَّمان.

وخاصرة في شباة السنان.

متى يغسل الدمع خديك... يا أمنا؟

وتنأى الكوابيس عن صدرك الكهل،

يا حلمنا؟

أنبكيك؟![1].

يخاطب الشاعر الأندلس ويسألها: أنبكيك؟ فهي جديرة بالبكاء! لأنها شهقة في ضمير الزمان، فالضمير يُضاف إلى الزَّمان، وهذا النوع من العلاقة الدلاليّة ليست مقبولة، إذ إنَّ الضمير يميِّز الإنسان عن غيره من باقي المخلوقات، فلا يمكن أن يكون للزَّمان ضمير، وقد يريد الشاعر أن يقول: إنه في الوقت الذي غاب فيه ضمير الإنسان هناك ضمير الزَّمان الذي قد يرحم ويشفق لما يجري في فلسطين. فحال الأندلس مثل حال فلسطين ذاقت الكثير من الويلات والمصائب، وما زالت تنتظر الدَّمع ليغسل خدَّيها، وتنأى الكوابيس عن صدرها المثقل. فالشّاعر يستحضر الأندلس شاهدة على وحشيّة العدو وحبّ السيطرة لديهم، وليعبِّر عن علاقته الوثيقة بالأرض والواقع والتاريخ والوطن.

---

(1) ديوان عسقلان في الذاكرة: ص41.

ومثلما ذكرت سابقاً، فإنّ دواوين الشاعر زاخرة بالنماذج الشعريّة التي تعكس براعة الشاعر في استخدامه للانزياح، وتفنّنه في استخدام المفردات اللغويّة والتراكيب الدلاليّة، بما يخدم الدلالة والمعنى الذي يريد إيصاله، لذا اكتفي بالنماذج التي أوردتها لتبيان الانزياح الاسناديّ بما فيه الدلاليّ أيضاً.

الانزياح التركيبي:

يناقش هذا النوع من الانزياح طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة[1]. إذ إن تركيب العبارة الأدبية بعامة والعبارة الشعرية بخاصة تختلف عن العبارة العادية أو العلمية إذ إنها تخضع لقواعد نحوية أو معايير لغوية، ومن خلال هذه المعايير نستطيع الكشف عن الانزياح التركيبي. وقد عدّه النقّاد المحدثون من العناصر المهمّة للغة الشعريّة.

((إذ لا يتحقق الشعر إلاّ بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب)) [2].

وقد أدرجه كوهن تحت ما يسميه الانزياح السياقيّ أو النحويّ، ((فالشعر يتشكّل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة[3]، لذلك فالانزياح التركيبيّ لا يختلف عنده عن الانزياح الإسنادي ـــ والحشو أو الانقطاع إلاّ في درجة انتهاكه للقانون، إذ إنّه يمثّل انزياحاً ضعيفاً نسبياً مقارنة مع الأنماط الانزياحيّة الأخرى التي تشكّل انزياحاً صارخاً[4].

ويشير شكري عيّاد إلى أن ((الانزياح التركيبي لا يعني مخالفة القواعد وإنما يعني العدول عن الأصل))، فالشاعر ((لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء أو نادرا فيه)) [5]،

---

(1) أحمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، (د.ط)، (د.ت)، ص103.

(2) كوهن: السابق، ص176.

(3) كوهن: السابق، ص182.

(4) كوهن: السابق، ص111.

(5) سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص53.

ويحدث هذا ((ليتحقق للنص سمات جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بأبعادها المعيارية الصارمة)) [1].

ذلك أن أي تغير في بناء التركيب لا بد أن يحمل معه تغيرا في المقاصد والدلالات والرؤى إذ إن أي تحول أسلوبي يأتي مرتبطا بتحول على مستوى الموقف أو الفكرة[2].

التقديم والتأخير:

إن الانزياحات التركيبية في الفن الشعري تتمثل بكثرة في التقديم والتأخير. ومن المعروف أن في كل لغة بنيات نحوية عامة ومطردة، وعليها يسير الكلام: فالفاعل في العربية يكون تاليا لفعله، وسابقا مفعوله غالباً، إن كان الفعل متعدياً[3]. في حين يختلف الأمر بالنسبة للغات أخرى، لذلك تتأثّر دلالة الكلمات بالموقع في العربية بحيث تكتسب المفردة دلالة جديدة في تقديمها أو تأخيرها أو تغير موقعها.

وواضح أن التقديم والتأخير وثيق الصلة بقواعد النحو، إذْ يقوم على أساس ((الانزياح عن القاعدة التي تمسّ ترتيب الكلمة))[4]، حتى إن كوهن سمي الانزياح الناتج من التقديم والتأخير (الانزياح النحوي)[5]. كما قرن الانزياح التركيبي بالانزياح الدلالي الذي سماه المنافرة، ورأى انه يمثل خرقا محدودا إذا ما قيس بالمنافرة التي تعد انزياحاً صارخاً[6].

إذ إن المفردة اللغوية في تصاحبها مع مفردات أخرى تتأثر بالمصاحبات المعجمية وتصبح جزءا منها لتكتسب دلالة جديدة متسعة الآفاق، إذ يرى جان كوهن

---

(1) سامح الرواشدة: صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، "قصيدة إسماعيل لأدونيس"، مجلة دراسات، م30، ع3، 2003م، ص468.

(2) نفسه، ص468.

(3) أحمد ويس: السابق، ص104.

(4) جان كوهن: السابق، ص180.

(5) نفسه، ص175.

(6) نفسه: ص111.

أن الشاعر ((بقوله لا بتفكيره وإحساسه إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي)) [1]، ولكن لا ينبغي أن يؤخذ هذا الكلام بحرفيته لأنه يبدو أنه يجرد الشعر من الفكر.

لكن ثمة اختلافا بين اللغة العربية التي تعتمد على الإعراب وبين اللغات الأخرى التي لا إعراب فيها ، ومن ثمة يكون الفيصل في تبين الدلالات فيها مواقع الكلام، فمرونة التركيب في العربية يسهم في تبين الدلالة وإن اختلفت مواقع أجزاء الجملة تقديما وتأخيرا بعض الاختلاف. فهذا يعني أن للمبدع في العربية متسعا لكثير من ألوان التصرف دون أن يخشى لبسا أو إخلالا بالدلالة[2].

لكن حرية التصرف في العربية ليست مطلقة لأنها محكومة بما جاء فيه أهل العربية في تقسيمهم لرتب الكلمة إلى قسمين: رتبة محفوظة يجب فيها تقديم جزء من الجملة عل جزء آخر، ورتبة غير محفوظة تعبّر عن حرية جزء الجملة أو الباب النحوي في موقعه من حيث التقديم والتأخير)) [3].

ومن المعروف أنَّ النحويين عنوا بكلا النوعين، في حين انصبَّ اهتمام البلاغيين على الرتبة غير المحفوظة؛ لأنّها هي التي تعطي المتكلِّم أو الكاتب أو الشاعر حريّة التعبير[4].

وقد تجلَّى التقديم والتأخير أسلوباً واضحاً في شعر محمود الشلبيّ، وسأورد بعض الأمثلة وليست جميعها مبيّنة المعاني الجديدة والرؤى الناتجة من استخدامه لهذا الأسلوب.

يقول الشاعر في قصيدته (اعترافات):

سلبوك الوجه وناموا

" لا نامت عين الجبناء"

وعلى درب النفي- الغربة، شقوا النعش المحمول،

---

(1) جان كوهن: السابق، ص40.

(2) أحمد ويس: السابق، ص104-105.

(3) نفسه: ص163.

(4) أحمد ويس: السابق، ص164.

اقتسموا الجسد الطاهر في ترنيمة رقص بلهاء

الرقص ابتدأ الأن، ابتدأ الآن،

الرقص ابتدأ الآن

من فوهة بارودتنا ترسم خارطة

وعلى الكعب، على الكعب دماء

وملامحنا تبقى كالأنهار المحفورة في وجدان الأرض،

وكالشجر الضارب في الأعماق،

حتى تتحول يا وطني،

قرآناً عربياً،

نرفعه فوق الموت، وفوق الحرب، وفوق السلم،

وفوق الحب، وفوق الكره،

وفوق الأشياء، جميع الأشياء،

حتى يبقى الوطن العربي ربيعاً للفقراء[1].

إنَّ هذه المقطوعة من القصيدة تفيض بالمعاني والرؤى السوداويّة التي تعبِّر عن ضياع الوطن والنفي والغربة، واقتسام الجسد وإصباغه بالدَّم حتّى الكعب، ثمّ يحاول الشاعر النهوض بالمعنويات التي لا بدَّ من أن تنهار عند قراءة هذه الصورة التي تصف حال الوطن في وجود العدو، يستنهضها بالتأكيد على المعاني الراسخة والتفاؤل في الثبات في وجه العدو حتّى يصبح قرآناً عربياً ينتصر على كل شيء، على الموت والحب والكره؛ ليزهو هذا الانتصار ربيعاً ينقذ المتضرِّرين والفقراء.

الرؤية السابقة قد تبدو واضحة وما يهمّنا بعد هذه الإشارة تبيان صورة الإنزياح التركيبيّ، وما أحدثه الشاعر من تقديم وتأخير، فالمقطوعة تفيضُ أيضاً بهذا الأسلوب، فلنبدأ بقول الشاعر: وعلى النفي- الغربة- شقوا النعش المحمول. وقد يصاغ تركيب هذه الجملة بقولنا:

شقُّوا النعش المحمول على درب النفي- الغربة.

---

(1) ديوان ويبقى الدم ساخنا: ص48-49.

إن الشاعر قدَّم الجار والمجرور على الفعل والفاعل والمفعول، وقد تكون الدلالة الشعريّة فرضت على الشاعر مثل هذا التقديم، فهو يريد أن يخبر القارئ بطبيعة المكان الذي شقوا فيه النعش إنه درب الغربة والنفي، وليس أي درب آخر عادي، وهذا يقدِّم دلالة جديدة هي أن الشاعر متأثِّر بطبيعة المكان المحزنة، فهي الأهم بالنسبة له، ثمَّ يأتي اشتقاق النعش مرتبة ثانية من الأهمية، وهذا تؤكِّده الجملة التالية فهو يقول مباشرة:

اقتسموا الجسد الطاهر في ترنيمة رقص بلهاء

وقد كان بإمكانه أن يصوغ هذه الجملة كسابقتها ويقول: في ترنيمة رقص بلهاء اقتسموا الجسد الطاهر.

وهذا يعني أن الدلالة الأهم في الجملة الثانية هي اقتسام الجسد الطاهر لذلك قدم الجملة الفعلية على الجار والمجرور. وتلاعب الشاعر بهذا الأسلوب يتأثر بالحالة النفسية للحدث الذي يريد التعبير عنه ويقدم إيحاءات جديدة لهذه الأحداث التي تضلل القصيدة بالأجواء السوداوية.

ثمّ يستمر الشاعر في استنباط الدلالات الإيحائيّة من أسلوب التقديم والتأخير، فيقدم الجملة الاسمية (الرقص ابتدأ الآن) وباستطاعته أن يتبع التركيب النحوي: (ابتدأ الرقص الآن)، فقد قدّم الفاعل في أصل الجملة على الفعل مكوناً الجملة الاسمية التي تبدأ باسم وخبرها جملة فعلية (ابتدأ)، ثم يكرِّرها بهدف التأكيد على الخبر بقوله: ابتدأ الآن مرّة أخرى ثم يؤكِّد الجملة كاملة الرقص ابتدأ الآن.

والدلالة في التقديم هذا نابع من كون الشاعر يسيطر عليه الإحساس بالظلم، والحزن والقهر من الأعمال التي يقوم بها العدو، فهم يرقصون والرقص هو الشيء الأكثر تأثيراً في نفس الشاعر لذلك قدّم " الرقص" لتصبح مبتدأ، فالرقص هو الذي يثير الغضب في نفس الشاعر وليس الابتداء، فقد يبدأ الغناء أو الحرب أو الهجوم لكن الذي ابتدأ هو الرقص هذا العمل الذي ينبئ عن اللامبالاة وعدم المسؤولية أو الشعور بما يقوم به الأعداء. فالأجساد تتمزق والدماء تسيل والرقص يبدأ.

فهذه المفارقة في الجمل بين ما هو محزن وما هو مغضب هي التي تشكل الرؤية العميقة في هذه القصيدة، والتي فرضت على الشاعر نفسها ليقدمها بالأسلوب الذي يعبر عن عمق الدلالة ومعانيها والتي تكتمل بقول الشاعر:

من فوهة بارودتنا ترسم خارطة

وعلى الكعب ، على الكعب دماء.

يقدّم الشاعر الجار والمجرور على الفعل ونائب الفاعل، وبهذا يخرج عن التركيب النحوي ويضيف سمة جماليّة، فالجملة: (ترسم خارطة من فوهة بارودتنا). لكن الشاعر ما زال يعيش في أجواء الحزن والغضب، فالخارطة تُرسم لكن الأهم أنها تُرسم من فوهة البارودة وليس بالأداة العادية للرسم، يقدّم الشاعر (من فوّهة بارودتنا) ليشكِّل الصورة الدمويّة التي تكتمل بقوله (وعلى الكعب على الكعب الدم)، إذ إنّ فوّهة البارودة ترسم خارطة بعدد القتلى التي تُوجه صوبهم ويغطيهم الدم حتى الكعب، يقدّم دلالة جديدة تتكشف بتقديم (على الكعب) وهي مواجهة الإنسان المجاهد لمعاناة ساخطة حتى القتل، يعمق الشاعر هذه الرؤى ويكمل الصورة بالدماء، إلى أن يستنهض الهمم ويتفاعل بالبقاء والرسوخ في وجه هذه المعاناة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان: (عندما يولد الفرح) يقول:

لقد كنت يوماً غريباً أيمم صوب احتضار الظلال

وكنت بعيني فراشة حقل عروساً،

يبللها الدمع.... كنت السؤال

وغالية كنت....... ضوءاً حبيساً، يهرول كالنجم.

يسبي حدود المحال[1].

يتحدَّث الشاعر عن فلسطين المحتلة الحزينة، المسكونة بالظلم والعنف، يشاركها الشاعر الإحساس بالمعاناة ويجيء إليها يوماً بعد يوم، فهي موطنه وأرضه ووجوده، يراها تجف يوماً بعد يوم، حبيسة في يد الطغاة، ويعبر عن حبه وشوقه إليها، يحلم بولادة الفرح على أراضيها وفي سماها، ويتفاعل بها

---

(1) ديوان عسقلان في الذاكرة: ص22-23.

فراشة وعروساً ونجماً يضيء الظلمة، يؤكد الشاعر مشاعره وأحاسيسه بقوله: كنت بعيني فراشة حقل، فهو يقدم للقارئ درجة التعلق بفلسطين فهي في عينه قبل أن تكون فراشة حقل. لذلك قدم الشاعر الجار والمجرور (بعيني) على خبر كان (فراشة) ليخدم الدلالة العميقة، فخالف التركيب النحوي للجملة ليقدم الرؤية المهمة وهي أن فلسطين في عينه، ثم هي فراشة حقل، وسؤال، وعروس، فخدم التقديم مشاعر الشاعر تجاه فلسطين، ثم يؤكد هذا الالتزام و الانتماء ليس بالفصل بين اسم كان وخبرها فحسب، بل بتقديم الخبر على كان واسمها أيضاً، فهو يكرر القول: غالية كنت، يريد التأكيد على منزلة فلسطين في نفسه وموقعها في كيانه، فهو يؤكد أنها غالية يريد أن يقدّم للقارئ الصفة التي تستحقها فلسطين، ثم يخبره أنها ضوءاً حياً، فالتقديم والتأخير يخضع للحالة الوجدانية والنفسية للشاعر ثم يتأثر بالدلالة والرؤية التي يريد الشاعر وضعها بين يدي القارئ وجعله يشاركه الإحساس من خلال هذا الأسلوب.

ثم ينتقل بالإحساس الحزين وهذا يعني أنه ينتقل بالحالة الوجدانية نفسها، إذن لا بد من استخدام أسلوب يصف المشاعر ويقدّم الشعر بصورة جميلة لذلك يستخدم الشاعر التقديم والتأخير في موضع آخر، يقول في قصيدته: (أبو محجن الثقفي يعالج قيده):

مكبل تطربه الرعود ساعة التوهج،
اللجوج في حناجر البكاء
مشرّع الكفين، مرسل خواطر الحضور،
تحت هاجس المساء،
وناقل تورد الدماء
وحامل أسى العيون للبلاء[1].

يبدأ القصيدة بقوله (مكبّل) وهي كلمة تصف في معناها حال أبي محجن الثقفي أحد النماذج الدالة على ضحايا الاحتلال من جهة، ونموذج على الإنسان

---

(1) ديوان عسقلان في الذاكرة: ص27.

المحارب والمجاهد والمدافع عن الوطن والأرض من جهة أخرى، يبدأ الشاعر بكلمة مرفوعة من الجانب النحوي وهي هنا خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو. فالشاعر حين وضع العنوان (أبو محجن الثقفي يعالج قيده) اختصر الابتداء بالضمير (هو) بل قدّم الخبر (مكبّل) قبل أن يبدأ بالجملة الفعلية (تطربه الرعود) يريد الشاعر أن يفصح للقارئ عن المواجهة العنيفة التي يواجهها الإنسان الفلسطيني الذي يواجه الرعود والعنف فهو حال مأساوي يوحي بعظمة العنف الطاغي، فالشاعر يريد القول أن درجة الظلم في فلسطين قد بلغت أن يهجم الأعداء على أرض ليست حقهم من جهة ومن جهة أخرى فقد وصلت بالفلسطيني أن يتصدى لقوة الأعداء وهو مكبّل مقيَّد، وهي دلالة على مدى ارتباط الفلسطيني بأرضه وحبه لها والتزامه بالدفاع عنها حتى لو كان مأسوراً، والشاعر يقدّم أبا محجن الثقفي أنموذجاً للإنسان الفلسطيني الذي يحمل الأسى والحزن في عينه. أمّا ما يخدم التقديم والتأخير، فهو تقديم المفعول به الضمير على الفاعل.

ومن الأمثلة على التقديم والتأخير قول الشاعر في قصيدته (أشجار لكل الفصول):

انتمي لأسمك الآن سيدتي

للتراب

للعصافير تبحث عن حلمها العربي،

المهدد بالقتل

ما بين دجلة والنيل

للوقت يشعله الحزن،

للخيل مسرجة في دماها

للبحر نامت على شاطئيه المدائن،

مسكونة بالغياب

فأمددي للنهار الذي لا يجيء،

اشتعال السحاب

واقرأي..........

في دماء الأغاني،
على شرفات المساء،
الجواب[1]..

يبدأ الشاعر بالانتماء وهي صفة خيرة يريد إبرازها، ينتمي إلى اسم سيدته ثم للتراب وللعصافير وللوقت وإلى أشياء كثيرة، ثم ينتقل بانتمائه إلى دجلة والفرات، وإلى الوقت الحزين بالنسبة له المُشعل بالحزن ويستمر الشاعر بهذا الأسلوب متبعاً قواعد اللغة النحوية فيقدّم الجار والمجرور حسب الأهمية ثم يفصل بين الفعل وفاعله بالجار والمجرور فيقول: للبحر نامت على شاطئيه المدائن.

إن الشاعر يفصل بين الفعل (نامت) وفاعله (المدائن) ليثير القارئ بما قدمه على الفاعل فإن المدائن تنام على شاطئي البحر الذي قدّمه وأعلن انتماءه له فهذا الأهم بالنسبة له، ويخيّل له أن القارئ سيهمّه المكان أكثر من الفاعل وهذا ما يدعمه الشاعر باستمراره بالتقديم والتأخير في قوله: فامددي للنهار الذي لا يجئ اشتعال السحاب.

فإن الفاصل بين الفعل امددي ومفعوله (اشتعال)- جملة (للنهار الذي لا يجئ) - وهذا التقديم ينبئ عن وميض يأس وحزن وعدم تفاؤل، فالنهار لن يجئ وكأنه يريد القول: لا تنتظري كثيراً فلن يكون هناك حقيقة وبياناً ثم اقرأي بعد اشتعال السحاب في دماء الأغاني وهنا الشاعر يدعم باستخدامه أسلوب الإنزياح الدلالي فالأغاني ليست كائناً حياً ليكون لها دماء، فالدماء للإنسان أو الحيوان فالشاعر يعبر عن وجدانياته الحزينة والمضطربة فيعيد أسلوب التقديم بفصله الكبير بين اقرأي- والمفعول (الجواب)، فهو يريد أن تقرأ في الدماء الأغاني أولاً ثم على شرفات المكان- ماذا تقرأ؟ - (الجواب). إذن الشاعر يثير القارئ بهذا التقديم، يقدّم جملتين من المفعول به ليبيِّن بهما المكان والزّمان وهما في غاية الأهمية؛ لأن الشاعر مثقل بالزمن وبهموم المكان.

---

(1) ديوان أشجار لكل الفصول: ص9-10

ومن امكانات الشاعر في استخدام هذا الأسلوب قوله في قصيدته (أرجوان لشط العرب):

سربٌ من الشهداء يصعد

من فضاء الحلم،

ينثر أرجوان فؤاده،

ما بين دجلة والفرات

رفٌّ من الأطفال ينسج من رصاص اليوم

أغنية.

ويبني من شظايا الحرب مدرسة،

ويهدي الأمهات.

قلباً.. وقنبلة.. وبعض الأمنيات(1).

تعجّ هذه المقطوعة بالأساليب المتنوعة التي تجعلها متميزة وحاملة لمعانٍ كثيرة، يعبّر بها الشاعر عمّا يجول في خاطره بصدق، ويصوّر بها واقعاً صادقاً في التعبير عن نفسه بما يحفل به من مواقف الرجولة والانتماء، يتحدث في هذه القصيدة عن العراق، مثل الشموخ والعزة والقوة، يتحدث عن البطل العراقي والشهيد العراقي، وعن نجوم بغداد الذين أناروا فضاء العرب بدمائهم ودفاعهم وصمودهم. ينسج الشاعر صورة جميلة من خلال دمجه أساليب فنية متنوعة، فهو يبدأ بتقديم الاسم "سرب" ليلفت انتباه القارئ ثم يفصل بين هذا المبتدأ والخبر بجار ومجرور، وهنا يُحدث الشاعر مسافة بين المبتدأ وخبره ليشوق القارئ أكثر، فتحدث المفاجأة للمتلقي عندما يكون الخبر (من الشهداء) وهو يصعد أيضا، فالعلاقة بين (سرب) و(الشهداء) غير مألوفة عند القارئ في الخطاب العادي، قد يكون السرب من الحمام أو الطيور أو العصافير، ويمكن ذلك أبعد قليلا فنقول: سرب من النمل، أمّا سرب من الشهداء فهو خطاب يفاجئ الشاعر به المتلقي، محقِّقاً غايته الفنية، وهي إثارة المتلقي وإدهاشه، ويسترسل الشاعر في هذه الاشتباكات من الأساليب

(1) ديوان منازل لقمر الآس: ص42.

ليضع القارئ في الأجواء نفسها، فيعود إلى دمج الانزياح الدلالي والتقديم والتأخير بقوله: (رفٌّ من الأطفال)، ثمّ يندهش القارئ أكثر لأن النسيج يكون من الرصاص، فالنسيج يناسبه الصوف أو القطن أو الحرير. أمّا الرصاص فلا يُنسج عند القارئ، بل عند الشاعر ليحقق للنص فنية عالية وقدراً من الشعرية، ليخدم ما يريد الشاعر التعبير عنه، فهو يتحدث عن حالة من المأساة والتشاؤم واللاسلم والرعب الذي يحيط المنطقة ، فهذه فلسطين المحتلة جزء من الوطن العربي، والعراق لها دور كما لكل الدول العربية الأخرى دور في دعم أبناء فلسطين والصمود معهم، لذلك ينسج الأطفال في العراق أغنية وليس ما يُلبس، ويبنون مدرسة من شظايا الحرب رافضين الانكسار والخضوع، ويهدون الأمهات القلب والقنبلة وبعض الأمنيات، ولا غرو في ذلك، فالشاعر يقول في آخر القصيدة:

في كل ثانية قذيفة

والبصرة الشماء

ترفع رأسها للبحر سيدة شريفة(1).

يقدّم الشاعر الزمن لأهميته العظيمة، ولأن الزمن يؤكد عمق المأساة وشاهد عليها، ففي كل ثانية قذيفة، هذا الجزء البسيط والصغير من الزمن إلاّ أنه ثقيل جداً فهو يحمل قذيفة تودي بالآلاف من الأشخاص والأرواح، لكن البصرة الشمَّاء لا تأبه فهي ترفع رأسها ولا تبالي فهي تتصدَّى لكل ذلك الاعتداء.

ومن الأمثلة الأخرى أيضاً قوله في قصيدة بعنوان (جدي):

على كومة من تراب وغار.

هوى بعد أن أكمل الدار جدي.

رأيناه مال على صخرة في الجدار.

وللأرض قال:

استعدي.

وجسّ بكفيه نبض الديار.

---

(1) ديوان منازل لقمر الآس: ص50.

وأغرق في صمته،

والتحدي.

بنى قبره في دروب المدار

وأسلمنا للتصدي[1].

من الواضح جداً أن الشاعر لا يقصد جده الحقيقي، ولكنه يقصد كبار السن الذين توفوا على أرض فلسطين، وعاصروا أجواء الاعتداء والاحتلال، فالشاعر يصور حالة حزن فيبدأ من تقديم المكان أولاً (على كومة من تراب وغار)، ثم يقدِّم ما أنجزه جده، فقد أكمل الدار، وفي البناء النحوي يكون الفاعل تالياً للفعل أي تكون الجملة (أكمل جدي الدار)، لكن الشاعر قدم المفعول به ليخبر القارئ أن الدار – المكان هو المهم للجد وهذا يدل على شدة الارتباط بالمكان والوطن، فقد اكتمل البناء ثم مال الجد على صخرة من جدار، إذن الجد لم يمت في حرب أو رصاصة أو اعتداء، لقد مات بهدوء، فقد مال رأسه على صخرة وهو يهم بالأرض لذلك يقدم الشاعر كلمة (للأرض)، والأصل النحوي هو: (وقال للأرض)، فالشاعر يلقي الضوء على ما كان يهمّ جده، فوجه الخطاب للأرض ثم قال: استعدي...، إلى أن غرق الجد في الصمت وأبقى الرسالة إلى الجيل اللاحق ليكمل الطريق_ طريق التصدي والبناء.

وفي قصيدة تالية للمقطوعة الشعرية السابقة مباشرة، يستخدم الشاعر الأسلوب نفسه، وكأنّه يكتب وهو في حالة نفسيّة واحدة، يقول في قصيدة بعنوان (أبو راشد):

كظلّ على غيمة شاردة

رمى عمره في الممر الأخير

ونام على طوبة...

باردة.

---

(1) ديوان منازل لقمر الآس: ص57-58.

"أبو راشد"[1].

أبو راشد شخصيّة حقيقيّة، عاش عمره وحيداً إلاّ من زوجة لم تُرزق ابناً، يحلم في ولادة ابن ينير دربه وحياته، لكنّه بقي يدور في مدار القلق، فقضى نحبه وهو يحلم. ولعلَّ الشاعر استحضره أنموذجا لكل الذين يحلمون بولادة الوطن – وطن جديد خالٍ من العنف والاستبداد، أو ربَّما يحلمون بولادة الخير والحرية ولكن الجميع ينتظر، ولا ندري قد يقضون نحبهم وهم يحلمون مثل أبي راشد.

أمّا أسلوب الشاعر في رسم لوحته الشعرية هذه ذات الألوان الرمادية والباردة، فإنّه يخضع لحالة نفسيّة كتلك المسيطرة عليه في حديثه عن جده، فهو يقدّم المكان أيضاً اولاً (على غيمة شاردة) وهو مكان دال على التأرجح وعدم التوازن، دون أن يفصح عن فاعل الفعل (رمى)، ويطيل المسافة بين الفعل وفاعله ويقدم المفعول به (عمره) في الممر الأخير، ويقدم جملة أخرى (نام على طوبة باردة) تصف حالة من التواضع المرير فهو ينام على طوبة -وكأنه متشرد- وهي باردة قارصة دلالة على أن الحياة خالية من الأمن والدفء، ثم يفصح بعد هذه الفواصل عن الفاعل وهو (أبو راشد)، هذه المسافة الطويلة بين الفعل وفاعله أوجدها الشاعر ليضع القارئ في أجواء الحدث، يقدم التفاصيل المريرة المحزنة التي تثير مشاعر القارئ وأحاسيسه ثم يخبر عن الفاعل ويكون القارئ في هذه الحالة متأجج المشاعر لما عاناه أبو راشد وهو مثال ورمز يعبّر به عن أبناء فلسطين المشردين والقائمين في المخيمات نتيجة للاحتلال والاعتداء الطاغي، فمنهم من يموت على صخرة ومنهم من يموت على جوانب الطريق، ومنهم ما يزال يحلم بولادة الأمل بعد فقدانه نتيجة الضياع والتشرد لفقدان الأرض والوطن.

---

(1) ديوان منازل لقمر الآس: ص60.

الفصل الثّاني

التناص

يُعدُّ مصطلح التناص من المفاهيم المؤثِّرة في مجال الدراسات النقدية المعاصرة لما حقَّقه من الذيوع والانتشار على يد العديد من الأعلام. إذ يرى بعض الباحثين أنَّ ميخائيل باختين أوّل من استخدم مصطلح الحوارية للتعبير عن وجود أكثر من مرجعية للفظة الواحدة[1].

يقول جريماس في كتابه المشترك عن السيموطيقيا: ((كان الباحث السيمولوجي الروسي ياختين، أوّل من استخدم مفهوم التناص، فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تضمَّنته، والتي يمكن أن تمثِّل تحوُّلاً منهجياً في نظرية التأثيرات، لكنَّ عدم الدقَّة في تحديد المصطلح أدَّى إلى تعدُّدِ المسالك في فهمه وتطبيقه))[2].

أما الباحثة (جوليا كرستيفا) فتعدُّ منشئة لمصطلح التناص في الستينات وذلك من خلال كتاباتها لأبحاث عن السيمائية والتناص ظهرت بين عامي 1966-1967[3]. إذ إنَّ الإشارات التي قدَّمها (ميخائيل باختين) حلَّل فيها ظاهرة التناص، ولكنه لم يستعمل مقابلاً في لغته ليطلقه على هذا المصطلح[4].

وقد ورد المصطلح في سياقات مختلفة منها: التناص أو تداخل النصوص أو النصوصيَّة، ويعود إلى مصطلح Intertextuality بالإنجليزية[5].

---

(1) عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ط1، 1998، ص15.

(2) صلاح فضل: مقال بعنوان (طراز التوشيح بين الانحراف والتناص)، مجلة فصول، مجلد 8، القاهرة، 1989، ص76.

(3) أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، ط1، 1995، مكتبة الكتاني، إربد، ص9.

(4) محمّد باقر: التناص: المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، ع7، 1990، بيروت، ص65.

(5) أحمد الزعبي: السابق، ص9.

أما مفهوم التناص فيعني عند كرستيفا: ((النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهذا (اقتطاع) أو (تحويل) وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمِّن فيها أو الذين يحيل إليه))[1].

وتعني تقنية التناص عندها، ((قيام النصّ الواحد على مدلولات خطابيّة متباينة التاريخ، ولا يمكن قراءة النصّ فيها معزولاً عن غيره من النصوص حيث يميل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، ويسمى النص هنا متداخلاً نصياً))[2].

وقد طوّر هذا المصطلح رولان بارت وعمَّقه وكثَّف البحث فيه، ولكنَّه قد يكون زاده غموضاً لانفتاحه على آفاق وحقول ومصادر لا نهائية ترفد النصّ الأدبيّ، يقول بارت في مقالته من العمل إلى النص: ((إنَّ كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافيّة قديمة وحديثة... وكل نص (الذي هو تناص مع نص آخر) ينتمي إلى التناص، وهذا لا يجب ألا يختلط مع أصول النصّ، فالبحث عن مصادر النصّ أو مصادر تأثُّره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النصّ. فالاقتباسات التي يتكون منها النصّ مجهولة (المصدر) ولكنَّها مقروءة، فهي اقتباسات دون علامات تنصيص))[3].

كما يَعُدّ محمد مفتاح التناص: ((تعالق نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة، ومن المظاهر الدالة عليه، التلاعب بأصوات الكلمة، والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة أسهل وسط معنى، والإحالة على جنس خطابي برمته))[4].

---

(1) تودروف وآخرون: أصول الخطاب النقدي، ترجمة: أحمد المديني، د.ط، 1987، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ص27.

(2) جوليا كريستيفا: علم النصّ، ترجمة فؤاد زاهي، دار توبيقال، المغرب، ط1، 1991، ص79.

(3) أحمد الزعبي: السابق، ص10.

(4) محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجيّة التناص)، ط1، المركز الثقافي العربي، 1985، ص121.

أما التناص عند عبد الملك مرتاض، فهو ((شبكة من العلاقات النصيّة التي تتم بوسائل قراءة النصوص، أو سماعها، وربما حتى كتابتها، إذ كثيراً ما تكون تناصية داخلية، بحيث ينقل منتج النصّ صوراً سابقة لنفسه عن قصدٍ أو غير قصد))[1].

ويضيف (مارك انجينو) وهو من النقّاد المنشغلين بنظريات النصّ والتناص بُعداً جديداً إلى مفهوم التناص؛ حيث يقول ((كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذا يصبح نصاً في نص، وبهذا تنتمي الكلمة إلى الجميع لكونها تؤشر على فكرة مبذولة في كل دراسة ثقافية))[2].

كما يرى أن ((المقروء الثقافي جزء لا يتجزأ من تجليات النصّ))، وأن التناص يتعلق ((بالاستعمال المجازي الذي ينقل الدليل اللغوي إلى دليل سينمائي))[3].

ومن أضاف بعداً هاماً إلى مفهوم التناص (امبرتو أيكو) في كتابه (دور القارئ) ويتلخَّص بما أسماه بـــ (المشي الإستنباطي) ما بين النصوص، ويقصد به: ((البحث ما بين النصوص أو قراءة ما حول أو فوق اللغة (ميتالغة) للوقوف على العلاقات والشيفرات والإشارات والرموز والنصوص الغائبة والمعينة، ثم تناصات الأفكار من المقروء الثقافي الذي يتضمنه ويوحي به النص))[4].

وبعد تقديم بعض الإشارات النظرية لمفهوم التناص لا بُدَّ من الإشارة إلى جذور هذا المفهوم في أعمال القدماء، حيث لاحظ النقّاد القدماء أن معاني بعض الشعراء تتكرَّر عند شعراء آخرين، فدرسوا ذلك تحت باب السرقات الأدبية

---

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية النصّ الأدبي، مجلة موقف، ع21، 1988، ص56.

(2) أحمد الزعبي: السابق، ص11.

(3) نفسه: ص12.

(4) نفسه: ص13.

والمختص[1]، والتضمين والاستشهاد والقرينة، والتشبه، والمجاز، والمعنى، فما هي إلا صوراً من التناص[2].

ويُرى ((أن النقد القديم قد أغرق في تبويب السَّرقات الشعريَّة في مصطلحات لها دلالات متقاربة، وهي مكثَّفة لا تحمل قيمة فنيَّة يُثرى بواسطتها النصّ الشعريّ، فعند التمييز بين الإغارة والسلب، أو غيرها من المصطلحات المتعدِّدة، فإنَّ ذلك لا يفيد في قراءة النصّ الإبداعي بشكلٍ أجمل، ولا يمكن من خلال عدم التفرقة بين المصطلحات، محاورة جماليات النصّ الإبداعي))[3].

ويختلف التناص عن السَّرقات الشعريّة، ومن مظاهر هذا الاختلاف:

1- الظروف التي نشأ فيها مصطلح السرقات الشعرية، تختلف عن الظروف المتعلقة بالتناص، فبواعث السرقات الشعرية تختلف عن بواعث التناص.

2- فاعلية التناص في إبراز ما يستحسن منه وما هو رديء، وهذا جزء أوّلي من التناص، فليست مهمّة الناقد هنا تحديد السابق واللاحق، بل تتجلَّى في إبراز الدلالات من تداخل النصوص اللانهائي، وإبراز شيفرات دلالية تقودنا إلى عوالم غير منتهية من النصوص؛ لقراءة النصّ الحاضر لهذه بصورةٍ أجمل؛ لإبراز بعده المضموني من خلال التجلِّي المضموني، من خلال التجلِّي الفنِّي للشيفرات[4].

3- التناص أعمّ من السَّرقات، إذْ يحيل اللاشعري شعريًّا، والنصّ فيه مفتوح على الشعر والنثر والأدبيّة، وبهذا يقف على ما أُتّفق عليه في السرقات الشعرية وجلّه في الشعر، فالسرقات الشعرية اقتصرت على نقل المعنى الشعري أو القرآني وانصهرت ضمن ما يسمّى نثر المنظوم، ونظم المنثور

---

(1) محمد باقر: التناص المفهوم والآفاق، ص67.

(2) أحمد الزعبي: السابق، ص15.

(3) عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث "دراسة نظرية تطبيقية، بدر شاكر، أمل دنقل، محمود درويش"، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 2000، ص25.

(4) المرجع السابق: ص25.

في حالات أُخرى من السرقات، لذا جاء التناص أرحب وأوسع في طرحه للمضامين المتناصة[1].

في ظل ما سبق لا بد من الإشارة إلى:

أن موضوع التناص ليس جديداً في الدارسات النقدية المعاصرة كما يرى بعض الباحثين في هذا المجال، وإنَّما هو موضوع له جذوره في الدراسات النقدية على اختلاف أمكنتها، فقد ظهر بتسميات مختلفة (الإقتباس، التضمين، الاستشهاد، القرينة، المجاز وما شابه ذلك في النقد العربي القديم فهي مسائل ومصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة، وكذلك الحال في المصطلحات التي أشار إليها أرسطو في (فن الشعر)؛ مثل المحاكاة والإستعارة وتوظيف الأسطورة والتخيّل، أما الذي اختلف في العصر الحديث، أنَّ التناص قد تعمَّق فاحتوى على المصطلحات السابقة، وأضاف إليها عناصر جديدة وموضوعات تناصية أُخرى[2].

1.2 التناص الديني:

ونعني بالتناص الديني تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الإقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي بحيث تنسجم مع السياق وتؤدي غرضاً معيّناً لتعزيز موقف الشاعر من الرؤى والمفاهيم التي يطرحها في نصه[3].

وقد وجدتُ بعض الإشارات الدينية في دواوين شاعرنا استحضرها للتعبير عن موقفه واستطاع أن يخدم النص فيها:

يقول الشاعر في قصيدته (روايتان عن العشق السري):

سددوا كل المداخل ...

أعدموا طير الخمائل ...

---

(1) عبد الباسط مراشدة: السابق، ص26، ص27.

(2) أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقيّاً، ص15.

(3) نفسه: ص32.

طرحوا أشعارنا في النار،...
فارتدت على الأشعار،
برداً ... وسلاماً[1].

يتحدَّث الشاعر في هذا الديوان عن الوطن المسلوب والمواجه لكل أساليب الظلم والوحشية وكون الشاعر أحد أبناء هذا الوطن فهو من حاملي (قضية) ومسؤولية وطنية فهم يعبِّرون عنها بالشعر والكلمة يطرحون معاني الرفض للظلم والاستبداد من خلال الكلمة الشعرية، لكن اليهود لم يرحموا حتَّى الكلمات فألقوها في النار حتى تحرق، لكن الله عالم بأنَّها صادقة معبِّرة عن ضياع الفلسطينيين وحاجاتهم إلى الأرض والأمن والعدل فارتدت هذه النيران برداً وسلاماً وقد تعالق نصّ الشاعر هنا مع الآية الكريمة التي تقول: ﴿ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾[2].

وهي آية من قصَّة سيدنا إبراهيم عليه السلام عندما آمن بالله ورسوله وبقي قومه على جهلهم وعبادة الأصنام، فعندما رفضوا دعوة إبراهيم قام بتحطيم آلهتهم فقاموا بحرقه لكن الله سبحانه وتعالى أمر النَّار أن تكون برداً وسلاماً على إبراهيم. ومن هنا نلحظ إيمان الشاعر بأن الله سبحانه وتعالى قد عاد على الأشعار برداً وسلاماً كذلك؛ أي أنّه صاحب حقّ وعدل وأن الله سبحانه وتعالى سينصر أهل فلسطين الذين يعانون وطأة الاحتلال والقتل والتشرُّد مهما طال ذلك.

وفي موقع آخر يقول محمود الشلبي في قصيدة بعنوان (وطني):
وطني...
يا طبقاً للتمر الصحراوي...
المعجون بماء القلب...
يا صوتاً يتهدج في خاطر " عقبة"
" وابن زياد"

---

(1) ديوان ويبقى الدم ساخناً: ص24.

(2) سورة الأنبياء: آية 69.

ويموت كما الحربة في الصلب

هذا زمن...

لا تسأل فيه المؤودة.

عن سبب قتلت فيه بلا ذنب.

هذا زمن اللاسلم،

اللاحرب[(1)].

يعبِّر الشاعر الآن عن زمن يموت فيه روح الوطن، يخذل، ويقتل يتشرد بين زمنين لا سلم فيهما ولا حرب، الوطن صوتٌ يموت في هذا الزمن كما (الحربة في الصلب) يعود الشاعر إلى صلب السيد المسيح عليه السلام، إذ طُعِنَ بالحربة في جنبه فسالت منه دم وماء وأسلم الروح يقول الكتاب المقدس: ((أما يسوع، فلمَّا وصلوا إليه وجدوه قد مات، فلم يكسروا ساقيه، وإنما طعنه أحد الجنود بحربة في جنبه، فخرج في الحال دم وماء))[(2)].

ثمَّ ينتقل الشاعر في وصف هذا الزمن ليتناص مع الآية القرآنية الكريمة التي تقول: ﴿وَإِذَا الْمَوْؤُودَةُ سُئِلَتْ ۞ بِأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَتْ﴾ [(3)].

وهي آية من الآيات التي تتضمَّن صوراً عدَّة لأهوال يوم القيامة؛ ومنها أنَّ الله سبحانه وتعالى يسأل الموؤودة عن سبب قتلها أمام غريمها أو قاتلها لتبكيه، إذْ إنَّ العرب قديماً كانوا يدفنون البنات خوفاً من العار خصوصاً في أيَّام الحرب.

وقد أتى الشاعر بهذه الآية لتتداخل مع الجوِّ العام للقصيدة وللديوان الشعري الخاص بتصوير المأساة التي يواجهها الآلاف من الأشخاص مثله الذين فقدوا الوطن والأرض والشرف، فالأعداء يستوطنون فلسطين ويحكمون فيها بما يحلو لهم، وكأنَّ هذا الزمن الذي يشهد صيحات من التطوُّر والتقدُّم بمجالات عديدة إلا أنّه زمن وأد البنات زمن الجاهلية، فكأن الشاعر يريد القول إنّنا في زمن لا ضمير فيه ولا دين ولا خوف من الله وخشية من عقابه، إنّنا في زمن يُقتل فيه إنسان دون سبب ودون

---

(1) ديوان ويبقى الدم ساخناً، ص38.

(2) الكتاب المقدّس: إنجيل يوحنا، فصل 19، آية 33، ص2239.

(3) سورة التكوير: آية 8، 9، ص586.

خيانة تثبت عليه، يقتل بذنب واحد هو أنه يتمسَّك بأرضه التي هي عنوان شرفه وهويته، ثم يتابع ليصف الضياع الذي يشعر به، فنحن لا نعرف هل نحن في سلم أم في حرب؟!

كما أودُّ الإشارة إلى أن الشاعر قد استحضر في شعره الكثير من الإشارات الدينية، ورأيت أن أسمِّيها إشارات؛ لأنها ليست نصوصاً قرآنيّة، لكنها ملامح دينية تسبغ أجواءً خاصة على القصيدة، وقد وظَّفها الشاعر في خدمة الرؤية الخاصة به، فهو يقول في ديوانه (عسقلان في الذاكرة):

لتقرأ سرَّ الفاتحة اليوم

أرواح الشهداء[1]

ويشير في مكان آخر قوله:

للشهادة أسفارها، فأذكر الأمس...

في صفحة اليوم، وأقرأ على سمع أمتنا

سورة القارعة[2]

وقوله أيضاً:

آه ... كم تصيرين متوهِّجة كاليقظة، حين أقف في حضرتك أقرأ سورة الدمع... وأنت تسلبين الأجفان على أمنية حبيسة[3].

2.2 التناص الأدبيّ:

لعلَّ العودة إلى التراث والارتباط به من أهمِّ الظواهر التي انتشرت في الشعر العربي الحديث، فحضور التراث في القصيدة الحديثة سمة جمالية وأسلوبية؛ وهذا ما يدل على أهميّة التراث واستنطاقه بالشعر الحديث.

ولعلَّ الشاعر الحديث يعي ضرورة الاستقاء من الينابيع التراثية وتزويد القصيدة الحديثة بها لتعطي نتاجاً أفضل متَّسقة مع الحاضر، وقد ذكر علي عشري

---

(1) عسقلان في الذاكرة: ص17.

(2) أحلام نافرة: ص45.

(3) ويبقى الدم ساخناً: ص3.

زايد مجمل العوامل التي تدفع الشاعر إلى الربط بين الماضي والحاضر؛ أي بين الحديث والتراث، وهي عوامل فنية وثقافية وسياسية واجتماعية وقومية ونفسية.

يجد الشاعر في التراث غنى وثراء في تعبيره عن تجربته الخاصة والحديثة، فالتراث ملئ بالإمكانيات والمعطيات والنماذج التي تمنح القصيدة طاقات تعبيريّة لا حدود لها(1). ويعبِّر عز الدين إسماعيل عن حضور التراث في الشعر الحديث بقوله: ((ليس غريباً أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه))(2). لذلك يُعدُّ التراث معيناً لا ينضب من الدلالات، فقد وجد الشاعر فيه أُصولاً لكل الحالات التي يمكن أن يمرَّ بها، وبهذا يحقِّق الشاعر أكثر من فنيّة واحدة، فبالإضافة إلى إثراء الشعر الحديث فإنَّه يعمل على إحياء القديم وتجديده يقول عبد الوهاب البياتي: ((إنني عندما أختار هذه الشخصية التاريخية أو تلك لأتوحَّد معها، إنَّما أُحاول أن أعبِّر عمَّا عبَّرت هي عنه، وأن أمنحها قدرة على تخطِّي الزمن التاريخي بإعطائها نوعاً من المعاصرة))(3).

ولا بُدَّ في موضوع التراث من التحدُّث عمَّا جاء به إليوت في نظريته (المعادل الموضوعي) ويوضحه بقوله: ((إنَّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني أن تكون بإيجاد" معادل موضوعي" لها، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث تشكِّل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدّم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسيّة))(4). لذلك لجأ الشعراء إلى استخدام الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي لتجربهم الذاتية، حيث كان يتَّخذها قناعاً يبثّ من خلاله خواطره

---

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثيّة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978، ص18.

(2) عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والاجتماعيّة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1967، ص307.

(3) مقابلة أجراها معه محمد المبارك: نقلاً عن علي عشري زايد، السابق، ص19.

(4) علي عشري زايد: السابق، ص25.

وأفكاره، وقد أوضح سامح الرواشدة في دراسته (القناع في الشعر العربي الحديث) ظاهرة القناع وسبر أغوارها مبيناً تجرّد الشاعر من ذاتيته ومنبِّهاً على أن يكون القناع أو الشخصية السائرة مشتركة بين المبدع والمتلقي لكي تكون وسيلة توصيل ناجحة، وغير ذلك تصبح وسيلة انقطاع وغموض يقول: ((ولا أظن أن ما يتولّد لدى القارئ من إحساس بالضيق وعدم القدرة على استقبال النص والتفاعل معه بخافٍ علينا خاصة حين يكون النص مكتظاً بالرموز غير المألوفة، بحيث ينقطع التواصل ما بين النصوص والمتلقين لغربة الرموز والإشارات الثقافية فيه))[1]. لذلك لا بُدَّ أن تكون الشخصية ((قادرة بملامحها التراثية على أن تحمل أبعاد تجربة -الشاعر المعاصر- الخاصة))[2]. ومن أنجح القصائد التي تمثِّل المعادل الموضوعي قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) للشاعر أمل دنقل[3].

وقد عبَّر أدونيس عن موقفه من الربط بين الحديث والتراث معتبره أمراً حيوياً وجوهرياً في الشعر المعبِّر عن واقع الأمّة وطموحاتها ((فليس في اتجاه الشاعر العربي المعاصر ازدراء للماضي أو انقطاع عن التراث كما يخيل لبعضهم، وإنما هو استجابة للوضع الراهن، ومن البداهة أنَّ الشاعر العربي المعاصر لا يكتب في فراغ - بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل فهو ضمن تراثه ومرتبط به، فليس التراث عادةً في الكتابة، وإنما هو طاقة معرفة، وحيوية خلق، وذكرى في القلب والرُّوح))[4].

ولا بُدَّ من إدراك المفاهيم الجديدة في التعبير عن العلاقة بالتراث وهي صفتا (التعبير عن الموروث) (والتعبير به). إذْ يعني المفهوم الأول عودة الوجوه التراثية بنفس سماتها القديمة والأصوات التراثية بنفس نبراتها القديمة، وهمّه الأول أن ينقل

---

(1) سامح الرواشدة: القناع في الشعر الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، إربد – الأردن، ط1، 1995، ص12.

(2) علي عشري زايد: المرجع نفسه، ص262.

(3) المرجع نفسه: ص285.

(4) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1983، ص44.

إلينا نقلاً فوتوغرافياً ملامح الشخصية كما في مصادرها التراثية دون إحداث أي تجديد أو تغير[1].

أما المفهوم الآخر وهو التعبير به؛ أي إنّ التراث أصبح وسيلة للكاتب يعبِّر فيها عن تجربته الحاضرة ويسبغ عليها ملامح تراثه؛ أي ((يجعلها شخصية تراثية معاصرة في نفس الوقت))[2]، وهكذا أصبح الشاعر المعاصر يصدر عن فلسفة جديدة مختلفة تتضمَّن الارتباط الوثيق بالتراث ((إذ يرتد إليه لينطلق منه من جديد في رحلة جديدة، مزوّداً بالقيم الباقية بعد تجريدها من آنيتها وارتباطها بعصر معين))[3]، إذ أصبحت عودته ((عودة إضاءة لأحداث التاريخ العربي في ضوء الحاضر الذي يعيشه والمستقبل الذي نتطلع إليه. وهكذا نفرغ أحداث التاريخ من تاريخيّتها العادية ومن وقتها لتصبح رموزاً))[4].

وقد وظَّف محمود الشلبي التراث الثقافي والتاريخي في دواوينه الشعرية المتعدِّدة.

3.2 التناص الثقافيّ:

فقد وردت نصوص شعرية من الشعر القديم ووظفها الشاعر بما يخدم ودلالاته وقد كان لشعر المتنبي الحضور الأكبر في شعر محمود الشلبيّ، فقد ضمن ديوانه (أشجار لكل الفصول) عدداً من الأبيات الشعرية للمتنبي وقد يكون الحظ الأوفر له عائداً إلى أن الشاعر قد درس (الصورة الفنيّة عند المتنبي) وقد كانت رسالة الدكتوراه له.

يستحضر الشاعر قول المتنبي في بداية ديوانه (ويبقى الدم ساخناً) تحمل القصيدة عنوان (بم التعلُّل) وهو بداية للبيت الشعري:

---

(1) استدعاء الشخصيات التراثية: ص76-77.

(2) نفسه: ص75.

(3) نفسه: ص76.

(4) أدونيس: مقابلة معه، نقلاً عن استدعاء الشخصيات التراثية، ص75.

بم التعلل.....؟ لا أهل ولا وطن ولا نديم، ولا كأس ولا سكن[1].

فقد استحضر الشاعر هذا البيت فاتحة لأول قصيدة في ديوانه وبهذا يضع الشاعر القارئ في الجو العام للقصيدة فهو ينبئ عن حاله وحدة يتشعر بها نتيجة بعده عن وطنه وسكنه فلسطين بعد أن نزح إلى الأردن وترك أهله وبلده وأرضه فالشاعر يدمج هذه الرؤيا ويتوحد مع المتنبي الذي قال هذا البيت ((عندما بلغه أن قوماً في مجلس سيف الدولة بحلب وهو بمصر))[2]، والمتنبي هنا يشكو حاله وزمانه فلا أهل له ولا وطن فلم يبقَ له شيءٌ يتعلَّل به، وحال الشاعر كحال المتنبي.

ثم ينتقل الشاعر ليستلهم معان من شعر المتنبي فيورد قوله في ديوانه (أشجار لكل الفصول):

أحببت زنبقة،

على قبرٍ لمجهول ثوى...

فأضاع عائلة....

وذاكرة.........

فقام بقلبه الشهداء.....

يخضرّون....

ينتشرون،

كالموج المجنح في المطار،

قال الرفاق وقد طواهم بحر بيروت

العظيم:

(لك يا منازل في القلوب منازل   أقفرت أنت وهنَّ منك أواهل)

ولذا أجيئك.......   ملء صدري شرفة دموية[3].

---

(1) ديوان ويبقى الدم ساخناً: ص9.

(2) أبو البقاء العكبري: شرح ديوان المتنبي، الجزء الرابع، ص233.

(3) ديوان أشجار لكل الفصول: ص24.

وقد أورد المتنبي هذا البيت في قصيدة" يمدح بها أبا الفضل أحمد بن عبدالله الأنطاكي، ويريد به مخاطبة المنازل الخيالية من الأهل لكنها عامرة في القلوب بالأهل والأحبة مع أنها أقفرت مكانا فهو يريد تجديد ذكرها في قلبه[1]. والشاعر محمود الشلبي استلهم المعنى العميق في هذا البيت ليعبر به عن تجربته الذاتية، وهو يرى أن بلده ومنزله وأرضه قد أقفرت وخلت من الأمن والاستقرار، وأقفرت من أهلها الذين خرجوا منها بسبب الاعتداء والسطو، متَّخذين من المخيمات مسكناً لهم، لكنها حاضرة في قلبه وفي قلب كل فلسطيني أجبر على ترك أرضه بالقوة، ومن هنا تتوحَّد الرؤى، ويستحضر الشاعرُ القديمَ بملامحه التراثية القديمة ليعبِّر بها عن حاضر وواقع ملموس، وقد وفِّقَ الشاعر في اختياره لهذه المعاني.

ويستمر الشاعر في توظيف المعاني المتضمنة في شعر المتنبي في القصيدة نفسها بقوله:

الحزن يقلق،

والصّفيح على سطوح البيت،

يحزن..........

والدماء نقيض من ميزاب حارتنا....

تساءل عن شهيد........

كم في المسافة بين طفلٍ مات،

في الوطن المقدس.........

والأماني..........

والأغاني........

من بنود........

خفقت كما الموجو المحاصر بالنشيد...

(والعار مضاض وليس بخائف   من حتفه من خاف ممّا قيلا)

ولذا أجيئك حاملاً عاري

ومفرقاً في الناس أشعاري

---

(1) العكبري: الجزء الثامن، ص249.

ومعلّقاً موتي على كتفي[1]

يستشعر القارئ في هذه المقطوعة نغمة الحزن المسيطرة عليها فهو يرسم صورة تتكئ على الحزن والدم والموت للأطفال والأماني والأغاني؛ لذلك يشعر الشلبيّ بالعار، وبذل العربيّ، ويقدِّم للقارئ ما يشعره بالذل والخزي أيضاً نتيجة لما يحصل في قلب الوطن العربيّ وفي البلاد المقدسة، والعرب متفرِّجون على صور المأساة فقط، لذلك تتداخل النصوص والمعاني والتجارب بين إحساس الشاعر وإحساس المتنبي محققاً ((حتمية اندماج المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر، ثمَّ تسربه إلى عالم القصيدة من خلال اللغة أو الصور أو الأسلوب أو الرؤية إلى غير ذلك))[2].

والمتنبي يشعر بالعار، شعور محمود الشلبيّ به، ((فهو موجع ومحرق ومن خاف العار لم يخف من الهلاك وهذا ما مدح به المتنبي بدر بن عمار))[3]. وقد وظّفه الشاعر ليجد عربياً مثل بدر بن عمار يخاف من العار ولا يهاب الدفاع عنه حتى الموت، لذلك يأتي الشاعر وهو رمز لكل مدافع عن الأرض العربيّة، حاملاً أشعاره وموته على كتفيه، ومتجنباً العار الموجع.

ويستمر استلهام الشاعر من موروث المتنبي الشعري بالأجواء نفسها المسيطرة على القصيدة نفسها أيضاً إلى قوله التالي مباشرة:

ولذا أجيئك وفق ما قد قيل

وأنا المقاتل يا حبيبة والقتيل

لكنهم هتفوا:

(وسوى الروم خلف ظهرك روم   فعلى أي جانبيك تميل)[4].

كتب المتنبي هذا البيت الشعري في قصيدة بعث بها إلى سيف الدولة يمدحه ويشكره على هدية بعثها إليه وكتبها سنة 351 من الكوفة[5]. يبين فيها أن الأعداء

---

(1) ديوان أشجار لكل الفصول: ص25-26.

(2) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص18.

(3) العكبري: الجزء الثالث، ص242.

(4) ديوان أشجار لكل الفصول: ص26.

(5) العكبري: الجزء الثالث، ص157.

ليسوا مقتصرين على الروم فقط فهناك أعداء كثيرون سواهم من يخالفون امراء المسلمين ويتربصون بسيف الدولة فعلى أي الجانبين سيميل؟ وعلى أي ناحية سيقصد الغزو؟ وهذا ما أراد الشاعر محمود أن يوحي به أن الأعداء كثيرون فإن قاتل اليهود على أرض فلسطين فهناك غيرهم أيضاً لذلك يحتار الشاعر على أن الجوانب يقاتل ويتصدى، وهنا يعمق الشاعر الدلالة بأن فلسطين عانت زمناً طويلاً من النكبات والاستعمار والاحتلال تعاقب على سيطرتها أعداء ودول قوية كثيرة، فهي تواجه قوى متعددة وأطماعاً كثيرة في أرضها وخصبها واهلها ومن هنا يعمق الشاعر رؤيته ببيت شعري آخر للمتنبي:

(أنت الغريبة في زمان أهله   ولدت مكارمهم لغير تمام) [1].

فهي فائدة غريبة في زمان أهله كلهم ناقصو كرمٍ، لم تتم مكارمهم ويبدو أن صورة المتنبي حاضرة دوماً في وجدان الشاعر، فهو يعدُّه (الأب الروحي للشعراء)، لذلك نجد أنَّ شعر المتنبي أيضاً حاضر في ديوانه (سلالم الدهشة)، وفي قصيدة تحمل عنوان الديوان يقول:

عند الباب العالي للجامعة التطبيقية..
والبلقاء كقافلة التاريخ المنقوشة...
في صوان التعب
أتأمل (جلعاد)، وغزلان السفح
وأهفو لبيوت تصاعد في كامل هيبتها،
لتلامس أهداب السحب
كنت أردد قافية من شعر المتنبي
((فديناك من ربع وإن زدتنا كربا
فإنك كنت الشرق للشمس والغربا)) [2].

((يمدح المتنبي بقوله هذا سيف الدولة ويذكر بناء مرعش سنة 341هـ ويقول له: فديناك من الأسوء وإن زدتنا وجداً وهيجته لنا فأذكرتنا عهد الأحبة حيث

---

(1) العكبري: الجزء الرابع، ص9؛ وانظر: ديوان أشجار لكل الفصول: ص27.

(2) ديوان سلالم الدهشة: ص11.

كنت مثوى للحبيب، فمنك كان يخرج وإليك كان يعود وجعل محبوبه الشمس، فكانت إذا ظهرت فيك كنت كالمشرق لها، وإذا احتجبت فيك فكنت كالمغرب لها))[1].

وقد استدعى الشاعر هذه الصورة للمكان في حديثه عن مدينة السلط بهيبتها وجمالها وتعالق بيوتها مع السحب فهي مشرق الشمس ومغربها، ولا بد من التنويه إلى أنّ المكان الأردنيّ حاضر في نفس الشاعر ووجدانه، حضور فلسطين بلده الأصلي في نفسه وشعره، ولا بدَّ أن جماليات المكان الأردني، تثير شوق الشاعر إلى جمال قريته (دنّا") وبلده فلسطين ويستحضر الشاعر قول المتنبي في القصيدة نفسها لتعميق هذا المعنى وتأكيده فيقول:

استحضر وجهاً قمرياً غاب طويلاً،
خلف رماد العمر،
واستبعد كيف آراه الآن بقربي،
أقفل ذاكرتي حيناً
وأضم على همس الروح،
رموش الهدب،
يأخذني نبع الحب إلى نهر ممتد،
قد شق الأرض بأوردة القلب،
وأعود لقافية المتنبي:
((فيا شوق ما أبقى، ويالي[2] من النوى،

---

(1) العكبري: الجزء الأول، ص56.

(2) يالي: يحتمل أن يكون المتنبي أراد اللام المفتوحة التي للإستغاثة كأنه أستغاث بنفسه من النوى، ويحتمل أنه أراد اللام المكسورة التي للمستغاث من أجله، كأنه قال: يا قوم اعجبوا لي من النوى، ويرد بهذا : يا شوقي ما أبقاك فلا تنفذ، ويالي من النوى يا من لي يمنعني من ظلم الفراق، ويا دمعي ما اجراك، ويا قلبي ما أصباك، وحذفت الكاف المنصوبة للمخاطبة بالنداء، وهذا كله تعجب.

ويا دمع ما اجرى، ويا قلب ما أصبا))[1].

تتوحد المشاعر والأحاسيس بين الشلبي والمتنبي في هذا المقام، ويتوحد توهج العاطفة إلى المكان والوطن، (فدنًا) تلوح في الأفق للشاعر في كل مكان وزمان، يستذكر ربوعها ووجهها القمري الذي غاب بعيداً، تحضر (دنًا) في نفس الشاعر ووجدانه متعانقة بحضور السلط وهيبتها، فالشاعر يعيش حالة من الحنين والوجد اللاذع لبلده وأرضه وقريته، لذلك أتى بهذا البيت الشعريّ الدال على مشاعره وتجربته وموقفه المعاصر الحالي.

ويستلهم الشاعر أيضاً بيتاً شعرياً لعمرو بن معد يكرب الزبيدي في حديث الشاعر عن شقيقه المعتقل (خير) ورفاقه الذين شاركوه في سجن (عسقلان) و(نفحا)، فهو يقول في قصيدته (وتجيء منفرداً):

وتجيء منفرداً
أفتح كتابك واقرأ التاريخ
محمولاً على جمل،
تشرد في الزمان
واجلس إلى نخل تقطع في ممرات المخيم،
وأتل فاتحة المكان:
((ذهب الذين أحبهم   وبقيت مثل السيف فرداً))[2].

وقد أتى الشاعر بهذا البيت لإستشعار القارئ بوحدته وضياعه بعد فقدان شقيقه الأصغر، باذلاً حياته في سبيل الوطن، فالشاعر تملأ حياته الغربة فهو بعيد عن وطنه وأهله وأخيه أيضاً مما أدّى به إلى البقاء وحده دون أحبّته.

ويوظف الشاعر أيضاً شخصيات ثقافية تراثية إذ يسترجع الشاعر الجاهلي النابغة الذبياني الذي اشتهر بشعره في طول الليل، وذلك في اعتذارته إلى النعمان

---

(1) ديوان سلالم الدهشة: ص12-13.

(2) ديوان أشجار لكل الفصول: ص17.

بين المنذر ملك الحيرة[1] حتى صار يقال (ليلة نابغية)[2].؛ أي ليلة مليئة بالهموم ومجافاة عينيه النوم، وقد أشار الشاعر إلى ذلك في قوله:

ولم يبق بيني وبينك إلا العناق   وإلا احتراق الأحبة في ليلة نابغية[3]

ويلاحظ أن الشاعر استخدم هذا التعبير بعد أن التقى بمحبوبته الرمز، وأوشكا على العناق مع أن النابغة كان طريداً بعيداً عمن رغب في لقائهم، فالشلبي إذن سيلتقي الأحبة في ليلة نابغية يملأ حواشيها الرعب والفزع، ولا شك أن لقاء المحبوب- الوطن- مسكون بمثل تلك الأحاسيس؛ لأن عسس العدو يبحثون عنه، وهو يترقب قدومهم في كل آن[4].

ويستمر الشاعر في البحث عن تجارب في التراث الشعري تشاركه تجربته الذاتية والوطنية، ومن غنى التراث فقد كانت حكاية الخنساء وأخيها صخر فارضة حضورها في الشعر المعاصر، فاستكثر الشعراء من إدراجها في قصائدهم ومنهم شاعرنا في قوله:

هذا السفر الموجع في،
حنين الفارس للخيل العربية،
والنزف المتساقط مني،
دمع " الخنساء" على " صخر"،
ودماء الفرسان المهدورة في البريّة[5].

فالأمر المشترك بين التجربتين الشعريتين هو الأخ، فحكاية الخنساء تتحدث عن حب أخوي جارف، فقد كانت الخنساء متعلقة بأخيها الفارس تعلقاً شديداً، ولما

---

(1) البغدادي: خزانة الأدب، ترجمة النابغة، ص287-288.

(2) محمد عبده: شرح مقامات الهمذاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، المقامة الحرزية، ص 119.

(3) ديوان عسقلان في الذاكرة: ص73.

(4) يوسف أبو صبيح: المضامين التراثيّة في الشعر الأردني المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، ط1، الأردن، 1990، ص157.

(5) ديوان ويبقى الدم ساخناً: ص35.

أصيب في إحدى غزواته، وعانى من عذاب الجرح كثيراً، شعر أن زوجه ملته وتغيرت عليه، في حين حدبت عليه أمه وحنت أخته حنوا عظيماً جعلها تقصر شعرها على بكائه بعد موته، وكانت وراء شهرته التي ما زال لها صدى في الشعر[1]. وقد رأى محمود الشلبي في الخنساء وعلاقتها القوية بأخيها لانعكاس تجربته ومشاعره وأحاسيسه بفقدانه أخيه خير وسقوطه شهيداً على ثرى فلسطين مجسداً العلاقة القوية بين الرُّوح والوطن، وأثارت كذلك الحنين إلى الخيل العربيّة والموت والسفر.

ويوحد الشلبي بين التاريخ والثقافة، فنرى حضور شخصية خالد بن الوليد حضوراً بطولياً تاريخياً وحضوراً ثقافياً، فقد استحضر الشاعر هذا البطل في مقطوعته الشعرية:

سلبوك الوجه وناموا
((لا نامت عين الجبناء))
وعلى درب النفي– الغربة، شقوا النعش المحمول
اقتسموا الجسد الطاهر في ترنيمة رقص بلهاء[2].

ويشير محمود الشلبي إلى مقولة القائد البطل الذي أنجبته البطولات الإسلامية خالد بن الوليد المشهورة عندما حانت منيته ولم ينل شرف الشهادة في الميدان مؤكداً أن الموت لا يرتبط بالمخاطر التي قد يتعرض لها الإنسان وإنما هو بيد الله سبحانه وتعالى، فاجتزأ منها الشاعر ما يتعلق بالذين جبنوا عن مواجهة العدو ورضوا بالدعة الذليلة.

وقد أورد الذهبي في سير أعلام النبلاء مقولة خالد بن الوليد وهو يحتضر على فراشه: ((لقيت كذا وكذا زحفاً، وما في جسدي شبر إلا وفيه ضربة بسيف أو

---

(1) يوسف أبو صبيح: السابق، ص159.

(2) ديوان ويبقى الدم ساخناً: ص48.

رمية سهم، وها أنا أموت على فراشي حتف أنفي كما يموت البعير، فلا نامت أعين الجبناء))[1].

أما الشخصيات، فكانت حاضرة بكثرةٍ في دواوين الشلبيّ الشعريّة؛ فمنها ما كان شخصيّة تراثية لها أُصولها في التراث الشعري، ومنها ما هو رمز استخدمه الشاعر من شخصيات شاهدة على الواقع الذي يعيش فيه الشَّاعر. وقد أدَّت هذه الشخصيات بنوعيها وظيفة فكريّة وفنيّة؛ إذْ يختار الشاعر ((من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة القضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقِّي))[2]، وبذلك يُحيي الشاعر الشخصيات التراثيّة ويعطيها صورة المعاصرة ليقرِّبها من الأذهان.

ومن أهمّ الشخصيات التراثيّة التي كان لها بصماتٌ واضحةٌ في فروسيّة التاريخ، أبو محجن الثقفيّ، إذْ يستعيد الشلبيّ أمجاد هذا البطل في معركة القادسيّة الخالدة التي حطَّمت نتائجها أحلام الأكاسرة وقدراتهم على مواجهة المدّ العظيم الذي حملته كثبان الصحارى العربيّة مضمَّخاً بطيوب العقيدة السمحة، ومبرزاً الشخصيّة العربيّة الحقيقيّة التي غابت في متاهات الشقاق والنزاعات القبليّة الجاهليّة[3].

وقد جاءت القصيدة بعنوان (أبو محجن الثقفي يعالج قيده)، صوَّرها الشاعر بعبارة أبي محجن (كفى حزناً لنفسي أن تدور رحى المعركة وأنا هنا مشدود عليّ القيد، إنْ قمتُ أقعدني الحديد، وصدَّت في أُذني الأبواب المغلّقة))[4]. وقد استنبط الشلبي هذه العبارة من شعر لأبي محجن الثقفيّ، يقول فيه:

كفى حزناً أن تردي الخيل بالقنا	وأترك مشدوداً على وثاقيا
إذا قمت عناني الحديد وأغلقت	مصاريع دوني قد تصمّ المناديا
وقد كنتُ ذا مالٍ كثيرٍ وأخوة	فقد تركوني واحداً لا أخاليا
ولله عهد لا أخيس بعده	لئن فرجت أن لا أزور الحوانيا[5]

---

(1) الذهبيّ: سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، الجزء الأول، ط2، بيروت، 1982، ص38.

(2) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص151.

(3) يوسف أبو صبيح: السابق، ص107.

(4) عسقلان في الذاكرة: ص27.

(5) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، المجلد الثاني، دار بيادر – بيروت، 1979، ص475.

وقد استحضر الشاعر هذه الشخصيّة رامِزاً بها إلى الشّعب العربيّ الذي حيل بينه وبين المشاركة في معركة التحرير والمطلوب كسر القيود لإطلاق الطاقات المعطَّلة في هذه الأمّة لترسم ملامح فجر النّصر الأكيد، يقول الشاعر:

مُكبّل تطربهُ الرُّعودُ ساعةَ التوهُّجِ،

اللجوجِ في حناجرِ البكاء.

مُشرَّع الكفَّين، مرسل خواطر الحضور،

تحت هاجس المساء.

وناقلٌ تورّد الدِّماء.

وحاملٌ أسى العُيون للبلاء.

يا ليلُ، من أضاع نبضة الجراح،

آن كان الموتُ ضاحكَ الرِّداء؟[1].

وقد أغنى الشلبيّ دواوينهُ بلوحاتٍ شعريّة تمثِّل شخصيات تراثيّة قياديّة، وهي مرتبطة بأوضاع فلسطين وما يجري على أرضها، وقد كانت شخصيّة صلاح الدين الأيوبيّ صاحب الحضور المتميّز والأوسع في الشعر الأردنيّ بعامّة وشعر محمود الشلبيّ بخاصة، فقد استحضره الشاعر لِما كان يشغله من همٍّ واحدٍ وهو تحرير فلسطين من أيدي الصليبيين، وبعد مسيرة الفتوحات تعود فلسطين من جديدٍ تحت وطأة القوى الصيهونيّة، وهذا يعني الحاجة إلى عودة صلاح الدِّين الأيوبيّ؛ لذلك ((يستخدم شعراؤها هذه الشخصيات في إطار المفارقة التصويريّة لإبراز حدّة التناقض بين ماضينا وحاضرنا))[2].

فالمجاهد القديم – مثل صلاح الدِّين – تضطّرم نفسه بروح الجهاد المتوقِّدة، لا يرضى أن يقف متفرّجاً أو مكتوف الأيدي، وهنا تظهر روح المفارقة؛ إذْ إنَّ الإنسان العربيّ الآن تضطّرم نفسه بروح الضّعف والانكسار والهزيمة؛ لذلك لم يجد الشاعر أمامه سبيلاً آخر غير النداء إلى خيلِ صلاح الدِّين، إذْ يقول:

عودي يا خيل صلاح الدِّين

---

(1) عسقلان في الذاكرة: ص27.

(2) علي عشري زايد: السابق، ص159.

ثمَّ ينتقل الشاعر للحديث عن انتظاره الذي لا طائل من ورائه لخيل موسى ابن نصير القائد العربيّ الشهير في الفتوحات الأندلسيّة، ولسيف الإمام علي –رضي الله عنه– ولكن باب الزّمان ظلَّ مغلقاً ولم ينفتح لتندفع عبره الخيول منطلقةً إلى هذا الزّمان مجدّدة الفتوحات، ومعفَّرة وجوه الأعداء المعاصرين، يقول:

ولم ينفتح بابُ ذاك الزَّمان.

ولم تأتنا خيل موسى،

وسيفُ الإمام.

ولم ينفتح بابُ ذاك الزَّمان(1).

ويؤكِّد الشاعر حضور الأندلس وتاريخها العريق خلافةً وأبطالاً ومعاركَ وفتوحاتٍ في الشعر المعاصر، إذْ يتحدّث الشاعر عن أندلس الماضي وأندلس اليوم. فهناك وقعت كارثة صارت طيّ الماضي، وهنا كارثة ما زالت الأمّة تكتب حضورها وتغوص في فخاطبتها، فالخلاف والضعف الذي كان يعود من جديد معزّزاً أشرعة الرَّحيل، وصياح القلاع، ونعي المآذن الرجال، وبكاء السبايا(2). يقول الشلبي في قصيدة بعنوان (بكائية الأندلس الجديدة):

ونبقى نطارد في واحةِ الآل،

ماذا تبقّى من العمر،

داست خيول الفرنج معي الفتح،

وأندلس اليوم صارت كأندلس الأمس

على باب غرناطة استوقفتني

دموع (الصغير)*

بنو الأحمر احترقوا في أتون الخطايا

وكان وداعٌ ... وكان نواحٌ،

وكانت قلاعٌ تصيح.

---

(1) عسقلان في الذاكرة: ص53.

(2) يوسف أبو صبيح: السابق، ص143.

* الصغير: هو أبو عبد الله الصغير آخر ملوك غرناطة.

4.2 الأمثال:

المثل الشعبيّ: ((هو خلاصة تجربة حياتيّة، صيغت في أسلوبٍ بلاغي جاد قصير يعبِّر عن مبدأ سلوكيّ، أو هو بند في دستور مدوَّن عبّر عن تجارب النّاس، وصوَّر مواقفهم من الحياة))[1].

إنَّ توظيف الأمثال يؤكِّد عمق العلاقة بين الشاعر والوطن؛ لأنّها تعبّر عن ماضٍ وتتحدّث بالحاضر، فهي ترتبط بجذور قديمة راسخة يعمل الشعراء على إحيائها.

وقد وظَّف الشاعر في قوله:

هنا قد نؤرِّخ عمراً على كفّة الريح،

ننسج موّالنا من نداء الجريح،

ونحفظ عمره.

ونعلن: أن قد تجوع على الأرض حرّة

وبالثّدي ... بالثدي.

لن تأكل – الدهر – حرّة[2].

وفي هذا توظيف إلى المثل العربي القائل: ((تجوع الحرّة ولا تأكل بثدييها))[3]؛ أي لا تكون ظئراً وإن آذاها الجوع.

---

(1) هاني العمد: الأمثال الشعبيّة، 1967م، ص40.

(2) ويبقى الدّم ساخناً: ص13.

(3) محمّد بن أحمد الميداني: مجمع الأمثال، ضبطه وعلّق حواشيه: محمّد محي الدِّين عبد الحميد، د.ن، ج1، ص122.

الفصل الثالث

المفارقة

ورد هذا المصطلح النقديّ في كثيرٍ من الدّراسات التي أكَّدت عدم وجود تاريخ كامل وموثَّق لتطوّر دلالة هذا المصطلح، إلاّ أنّه تمّ الخروج بتصوُّرٍ عام فيما يتعلّق بتعريف المصطلح والتطوّرات التي لحقت دلالة المصطلح(1).

وقد كان (ميويك) من أبرز الدَّارسين لهذا المصطلح، ويذكر أنّ كلمة (eironeia) الإغريقيّة وردت للمرّة الأولى في جمهورية أفلاطون، حيث أطلق الكلمة على سقراط أحد الذين كان سقراط يهاجمهم(2). وهي طريقة معيّنة في المحاورة لاستدراج شخص ما حتّى يصل إلى الاعتراف بجهله، وكانت الكلمة نفسها تعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم، والذم في صيغة المدح(3).

وهي مصطلح Irony في الإنجليزية إلاّ بعد عام 1502، لكنّها لم تظهر بوصفها مصطلحاً نقديّاً إلاّ في أوائل القرن السادس عشر(4). ولم تدخل في الاستعمال الأدبي إلاّ في بداية القرن الثامن عشر(5). وكانت تعني أن يقول الإنسان عكس ما يعنيه، كما تضمّنت معنى السخرية.

وقد كانت اللغة الإنجليزية غنية بمفردات سائرة في الاستعمال اللفظيّ يمكن اعتبارها مفارقة مثل كلمات (يسخر)، و(يهزأ)، و(يعير)، و(يغمز)، و(يتهكّم)،

---

(1) دي. سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للنشر، بغداد، ط2، 1987م، ص20.

(2) نفسه: ص27.

(3) نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، م7، ع4/3، أبريل – سبتمبر، 1987م، ص131، 132.

(4) نفسه: ص132.

(5) ميويك: السابق، ص27.

و(يزدري)، و(يحتقر). ثمّ شاع في القرن الثامن عشر استعمال كلمات مثل (سخرية، و(ضحك)، و(مزاح)، و(هزاء)[1].

ولمّا كانت المفارقة ممارسة أدبيّة تملك تاريخاً طويلاً، يمتدُّ إلى عصور الأدب الأولى، فإنّها تستعصي على التعريف الواحد، الذي يجمع مفاهيم الأدباء والنقّاد لها، أو يضمّ أنواعها ودرجاتها، لذا لا غرابة في وجود تعريفات تتعدّد وتتباين[2]. ووضع تعريف محدّد محاولة أشبه بالإمساك بالضّباب[3]. ((وربّما كان من التبسيط المخل أن تُعرَّف المفارقة بأنّها كلام يبدو على غير مقصده الحقيقيّ. إنّما المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النصّ بطريقة تستثير القارئ وتدعو إلى رفضه بمعناه الحرفيّ، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالباً ما يكون المعنى الضد. وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلاّ بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقرّ عنده))[4].

وقد عرَّف (ميويك) المفارقة بأنّها: ((فنّ قول شيء دون قوله حقيقة))[5]؛ أي أنّنا في المفارقة نتوصّل إلى فهم المعنى المقصود وليس من خلال ما يدلّ عليه لفظاً، بل بما يكمن في اللفظ الذي قيل من معنى لم يدلّ عليه القول. وهي عنده ((طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائماً عن المعنى الحرفي المقصود، فثمّة تأجيل أبدى للمغزى؛ فالتعريف القديم للمفارقة – قول شيء والإيحاء بقول نقيضه – قد تجاوزته مفهومات أخرى، فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير، لا تفسيراً واحداً، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات))[6].

---

(1) خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر، ط1، عمّان، 1999م، ص20.

(2) نفسه: ص14.

(3) نبيلة إبراهيم: السابق، ص132.

(4) نفسه: ص132.

(5) ميويك: السابق، ص37.

(6) نفسه: ص42.

وقد عرّفها الأديب الإنجليزي (صموئيل جونسون) بأنّها ((طريقة فن طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضاً، أو مضاداً للكلمات))[1].

وقد نظر البعض إلى المفارقة من منظور أسلوبيّ بلاغيّ. يرى (ماكس بيربوم) أنّ المفارقة أسلوبياً تعني ((إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً))[2].

وتخلص (ماريك فينلي) إلى القول بأنّ كل البلاغيين تقريباً يمهّدون لتعريفات للمفارقة، وأنّ هناك بعض الانحرافات المتوقّعة عن هذه الصيغ[3]:

- الباثّ يقول شيئاً، بينما هو يعني شيئاً آخر.
- الباثّ يقول شيئاً، بينما شيء آخر يفهمه المتلقّي.
- الباثّ يقول شيئاً، بينما يقول في الوقت نفسه شيئاً آخر.

وبالتالي فإنّ (فنيلي) تصل إلى أنَّ المفارقة ((ليست أكثر من "علامة" منتجة لعامل غير محدود من "العلاقات" التي لم تفلح في اكتساب "مدلول ثابت" أو "مدلولات مناقضة" لذلك الأمر، ولكنها تستخدم فقط بديلاً مستديماً لدال بدلاً من دال آخر، بحيث يبقى "البعد" بين "الدوال" قائماً))[4].

وقد تحدّدت عناصر المفارقة[5]:

المرسل: ← صانع المفارقة.

المستقبل: ← متلقٍ واعٍ حذر يعيد إنتاج الرسالة.

الرسالة: ← البنية المفارقة / تخضع لإعادة تفسير.

وقد أُضيف في بحث خالد سليمان عن المفارقة الضحيّة وهو الطرف الذي يقع عليه مضمون المفارقة[6].

---

(1) خالد سليمان: السابق، ص15.

(2) نفسه: ص16.

(3) ميويك: ص17.

(4) نفسه: ص18.

(5) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2000م، ص42.

(6) خالد سليمان: السابق، ص18.

ومن أبرز الأعلام الذين كان لهم الأثر البالغ في تطوُّر مفهوم المفارقة (فريدريك شليجل) الذي طوَّر مفهوم (المفارقة الكونيّة) مفارقة العالم أو الكون الذي يقع الإنسان فيه ضحيّة[1].

وقد غدت المفارقة على يد (شليجل) منفتحة جدليّة متضادّة، رومانسيّة ترى أنّ الطبيعة ليست مجرّد وجود، بل هي صيرورة، وأنّها أي الطبيعة، عملية جدليّة، قانونها الخلق المتواصل والإفناء المستمرّ في الوقت نفسه. والإنسان فيها ليس سوى شكل مخلوق يطاله هذا القانون القائم على الخلق والإفناء[2].

وبالمفارقة يعبّر الفنَّان عن موقف ما، على نحو مختلف عمّا يستلزمه ذلك الموقف. كأن تشكر المجرم على خطئه، أو تثني على الكاذب. لذلك تقوم المفارقة على الضديّة الظاهريّة[3].

وكان من نتيجة الدراسات الكثيرة التي كتبت في موضوع المفارقة تحوُّل جذريّ في دلالة المصطلح، فلم تعد المفارقة مجرّد (وسيلة) للتعبير عن معنى أو موقف ما، وإنّما (منهجاً) له كل مواصفات المنهجيّة العلميّة ومقوّماتها[4].

والمفارقة تمنحنا فرصة التأمُّل وإدراك ما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغاير، فيدفعنا ((للبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكّل أمامنا، وما بينها من اتّساق أو تنافر؛ فالمفارقة تعطي فرصة لحضور المتضادّات في سياق واحد))[5].

أمّا فيما يخصّ هذا المصطلح واستخدامه في النقد العربيّ القديم، فقد تتبَّع خالد سليمان هذه القضية في مصادر مهمّة، مثل: (المثل السائر) لابن الأثير،

---

(1) خالد سليمان: السابق، ص21.

(2) نفسه: ص21.

(3) سامح رواشدة: فضاءات شعريّة، السابق، ص13.

(4) خالد سليمان: السابق، ص2.

(5) سامح رواشدة: السابق، ص145.

و(العمدة) لابن رشيق، و(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجيّ. فلم يجدها واردة فيها[1].

وعدم شيوع هذه اللفظة، لغةً ومصطلحاً، في التراث العربيّ لا يعني عدم وجود ألفاظ أخرى وشيوعها في الاستعمال اللفظيّ والأدبي، كانت تقوم مقامها بشكلٍ أو بآخر؛ فألفاظ مثل السخرية والتهكّم والإزدراء والغمز تحمل شيئاً من دلالة (المفارقة). أمّا في الاستعمال الأدبيّ والبلاغيّ، فقد استعملت مصطلحات أخرى، حملت بدورها شيئاً من دلالات المصطلح، مثل: (التعريض)، و(التشكيك)، و(المتشابهات)، و(تجاهل المعارف)، و(تأكيد المدح بما يشبه الذم)، و(تأكيد الذم بما يشبه المدح)[2].

وقد برزت هذه الظّاهرة في شعر محمود الشلبيّ من خلال دواوينه المتعدّدة، فشكّلت ملمحاً أُسلوبيّاً في شعرهِ يعبّر من خلاله عن المضمون وما يريد قوله.

1.3 أنماط المفارقة:

المفارقة اللفظيّة:

وهي ((انقلابٌ في الدلالة))[3]، وبالتالي فهو انقلابٌ غير زمنيّ، في حين أنّ مفارقات الأحداث هي مفارقات زمنيّة لأنَّها ((انقلابٌ يحدث مع مرور الزّمن، وهي نمط لصيق بالمباشرة يجمع بين متنافرين في الدلالة))[4].

كما يعرّف محمّد العبد المفارقة اللفظيّة بقوله: ((هي شكلٌ من أشكال القول يُساق فيه معنىً ما، في حين يُقصد منه معنىً آخر، يخالف غالباً المعنى السطحي الظّاهر))[5].

---

(1) خالد سليمان: السابق، ص22.

(2) نفسه، ص22.

(3) ميويك: السابق، ص32.

(4) سامح رواشدة: السابق، ص15.

(5) محمد العبد: المفارقة القرآنيّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1994م، ص71.

وقد برز هذا النوع بشكلٍ واضح في دواوين الشّاعر المتنوّعة، وكانت تشكّل – أحياناً – قصيدة متكاملة قائمة على هذا النمط. ومن ذلك قول الشاعر بقصيدة تحمل عنوان: (مفارقة):

ولدٌ
كان يلعبُ بالنَّارِ
لا يحترق.
كان يكتم بالماءِ
أنفاسه
كان يضحك.
لكنَّه ...
ما غرق
ولد ظلَّ يرنو
إلى نعشهِ المنعتق ...!![1].

تقوم القصيدة على عددٍ من المتنافرات اللفظيّة، وهي (يلعب بالنَّار / لا يحترق)، (يكتم بالماء أنفاسهُ /ما غرق)، و (يرنو / إلى نعشهِ)، إذْ تؤدِّي مجموعة المتنافرات هذه إلى تنافر في الدلالة، فيقدّم الشَّاعر صورة لولدٍ من أولاد الأمَّة العربيّة، وربَّما ولدٌ من فلسطين تلك البلاد التي انطبعت في ذاكرته رمزاً للدمويّة والقتل والضياع، فحالُ الولد متنافرة، فهو يلعب بالنَّار؛ وهي وسيلته القتاليّة لمواجهة الصهاينة، لكنَّه لا يحترق؛ لأنَّه يدافع عن بلده ولا يقبل الخضوع، ولعبه بالنَّار مبرّرٌ لأنَّ لا مجال أمامه سوى النَّار مقابل حياته. وهو أيضاً يسلك طريقاً خطراً في القتال، إذْ يكتم بالماء أنفاسهِ، فبدلاً من أن يحزن ويموت فهو يضحك ولا يغرق، وقد يكون هذا الماء هي التي يُغسل فيها نعش هذا الولد الذي أصبح ضحيّة أرضه ووطنه بدلالة أنَّ هذا الولد يرنو فرحاً إلى نعشهِ وليس إلى الحقولِ والسُّهول بل إلى القبر. فبهذه الصورة التي تقوم على المفارقات اللفظيّة يقدِّم الشاعر حالة بؤس وحزن إلى القارئ ليس بألفاظٍ بائسة بل بدوال فرحة.

---

(1) ديوان سلالم الدهشة: ص79.

ومن الأمثلة على ذلك أيضاً، قول الشاعر:

وأنت تحطِّين هائمة الوجه،

عيناكِ مثل الغروب على شاهدات

المدينة

تنامين ؟ ... لا.

تفيقين ؟ ... لا.

إذن تمرِّين بين شفار المحبة والموت،

بين القناديل والفاجعة.

إذن تغنِّين مثل دماء الشهيد،

على الشرفة الرائعة[1].

تحتوي هذه المقطوعة على المفارقة اللفظيّة التي تشكِّل صورة للوضع التي تعاني منه عسقلان، فهي هائمة الوجه، وعيناها مثل الغروب الدَّال على الانتهاء، فهي لا تنام فترتاح ولا تفيق، فيمارس حياتها، ولكنَّها تتمايل بين شفار المحبة والموت. والمفارقة اللفظيّة بين (المحبة والموت) تجعل صورة عسقلان أمام القارئ على غير العادة، فبدلاً من أن تكون حيّة مزدهرة إلاّ أنّها تصارع بين المحبة والموت، وتبدو المفارقة أيضاً من جانبٍ آخر فهي لا تنام، لا تفيق بل تغني، والغناء هنا يعمِّق دلالة المفارقة التي أتى بها الشاعر. فعلى الرغم من مواجهة الموت والعواصف إلاّ أنّها تغني مثل دماء الشهيد الذي يحقّق النصر على الشرفة الرائعة.

ويستمر الشاعر في تأكيد هذه الصورة التي رسمها لعسقلان، إلى أن يقول في القصيدة نفسها:

تئنِّين؟ لا

تنوحين؟ ... لا.

تغنِّين ... كان السنونو يهاجر نحوكِ[2].

(1) ديوان عسقلان في الذاكرة: ص8.

(2) نفسه: ص11.

فتبدَّل حال عسقلان ومعاكستها للواقع، فبدل أن تنوح على ما يجري فيها وما تواجهه من ظلمٍ وقصفٍ واعتداءٍ، إلاّ أنّها تغنّي.

ومن صور هذه المفارقة قول الشاعر:

بيني وبينك أشجارٌ تفيض دماً.

حلمٌ ينوس،

حِرابٌ.

تمتلئ شفقاً.

والأرض قافلةٌ خضراءُ يحملها.

دمُ الشهيد،

وسفرٌ،

في السَّما علقا.

هذي فلسطين بستانٌ وأضرحةٌ.

ندى يطير،

وصوتٌ في المدى،

غرقا.

راهنتُ ... أنّك نارٌ في قصائدنا.

وجنَّةٌ عذبةٌ ...

مفتاحُها سُرِقا[1].

تفيض هذه المقطوعة الشعرية بالمفارقات اللفظيّة التي تشكِّل لوحةً عميقة الدلالة، وتنساب المعاني من أوّل هذه المقطوعة؛ فالفاصل بين الشاعر والآخر (حلمٌ وحِرابٌ) وهنا مفارقة؛ فالحلم رمز التفاؤل والخير، والحِراب رمز القتل والحرب والطغيان. وتشكّل أيضاً مفارقة بين الواقع والخيال. فالشاعر يحلم بمستقبل مليء بالخير والتفاؤل والاستقرار، إلاّ أنَّ الواقع يفارق هذا الحلم فهو مليءٌ بالحراب والدِّماء.

---

(1) ديوان أشعار لكل الفصول: ص6.

ومن جانبٍ آخر، تستمر المفارقات في رسم الصورة، فالأرض قافلة خضراء لكن يحملها دم الشهيد، إذْ يتكئ الشاعر على لونين متناقضين هما الأخضر ولون الدم الأحمر، واللون الأخضر لصيقٌ بالحياة والازدهار والنضوج، واللون الأحمر لصيق الخوف والقتل والقلق في غالب الأحيان.

والجمع بينهما يُحدث مفارقة، إذْ يجمع الشاعر بين الحياة والموت، فهو ينسجم مع ما يعيشه الشاعر، وتواجهه الأمّة العربية، فهي تعيش أيّاماً مليئة بالاضطراب والقلق، وأيّاماً أخرى فيها خيطٌ بسيطٌ من الاستقرار.

ويؤكّد الشاعر هذه المعاني في استمراره في المفارقة، إذ يجمع بين لفظين متناقضيْن أيضاً في قوله: (هذه فلسطين بستانٌ وأضرحةٌ)؛ فالبستان مكان الزهور والورود التي تبعث الحياة والرائحة الطيّبة، والأضرحة مكانٌ للجثث ترمز إلى الموت وانتهاء الحياة، وفلسطين المكان الأوسع الذي يجمع بين هذين المتناقضين، وفلسطين أيضاً ندىً يطير ثمّ صوتٌ يغرق. وكأنّ الشاعر يعبّر عن مفارقةٍ يعيشها ويحسُّ بها في داخله، ويعبّر عن صور متناقضة في ذاكرته ومخيلته يترجمها في مفارقة لفظية ترسم صوراً متناقضة.

ويتعمّق الشاعر أيضاً في قوله (أنّك نارٌ / وجنّةٌ)، فبعد أن برزت فلسفة الحياة والموت في مفارقة الألوان، يعود الشاعر إلى إظهار ما بعد الموت، فهناك الجنّة وهناك النار. ومن الشعريّة أن يجمع الشاعر بينهما في قصيدته التي تتحدّث عن أرض فلسطين التي جمعت كل هذه المفارقات.

ومن صور هذا النمط من المفارقة قول الشاعر:

دمك المدى...

والبحر مرتبك الخطى...

والشارع الدامي تلعثم،

إذ رآك مسربلاً بالموت،

كالعصفور رفّ، وما تنهَّد

وأبوك يرفع ساعد الأمل القتيل،

وصوته بوح البلد:

- مات الولد !
- عاش الولد!

وأبوك شلّ فلا حراك،

وكيف ينهض إذْ رآك على يديه،

ضحيّة...

والقاتل الشَّرِس استبدّ[1].

تطالعنا المقطوعة الشعريّة بصورة الدم تمثّل لوحة حزينة مأساويّة. فالشاعر صاحب قضية يدافع عنها، ويتبنَّى موقفاً عربيّاً، يتمنّى أن يشاركه القارئ في هذه القضية، لذلك يقدّم صورة حزينة تمثّل نموذجاً من الضحايا الذين يسقطون كل لحظة وكل يوم على أرض فلسطين.

ولمّا كان الشاعر صاحب قلم، فقد ارتأى أن محمّد الدرة طفلٌ جديرٌ بالاهتمام وتقديمه إلى القارئ بلوحة شعريّة جميلة، فيبدأ بوصف قتله واستشهاده برصاص جنود الاحتلال الصهيوني على رصيف أحد شوارع مدينة غزة، واحتمى بأبيه لكنّه قُتِل في أحضان أبيه، وقُتِل أباه أيضاً، وكان يصيح: مات الولد. لكنَّ الشاعر صنع مفارقة لفظيّة ليخدم الدلالة التي يقدّمها، فهو يقول:

(مات الولد / عاش الولد)، وموت الولد هو رمز للحزن والغضب والثورة واليأس من طغيان الصهاينة.

وعاش الولد: رمزٌ للحياة التي سيعيشها هذا الشهيد في الجنّة، وكذلك رمزٌ لحياة العرب الجديدة التي يجب أن تبدأ بالثورة على الظلم والأخذ بثأر هذا الطفل الشهيد، موت الولد هو دافعٌ قويّ لنهضة العرب وإيقاظ هممهم وثورتهم.

ومن الأمثلة على المفارقة اللفظيّة، قول الشاعر:

اليوم نركض صوب عينيك،

ونشدُّ من شجر الضلوع،

مداخل الطرقات،

نصعد في سلالمك،

---

(1) ديوان سلالم الدهشة: ص158.

التي احترقت...

وما انحرفت...

ونروي وردة الشرفاء

من عرق الجبين.

اليوم تمشي الأمهَّات الصابرات،

إلى الميادين التي شهدت شظاياهم...

وما انكسرت ...

ولا انهزمت ...

فتأخذ سورة من مصحف الشهداء،

تتلوها...

على قبر البنين[1].

يشارك الشاعر الذين يركضون إلى بيروت التي احمرَّت عيناها؛ أي أنّها تواجه القتال والطغيان، فأصبحت صورة الدَّم تكسوها، فها هي سلالم بيروت تحترق ولكنها لم تنحرف، وهنا مفارقة لفظيّة يصنعها الشَّاعر لكي يُبقي أملاً للعرب لكي يرووا وردة الشُّرفاء من عرق الجبين، ويحاول أن يطمئن العرب وأهل بيروت بأنّ النَّصر قريب لا محال. فها هي الأُمَّهات أيضاً تنظر إلى شظايا بيوتهم وأبنائهم الشُّهداء الذين سقطوا على ثرى بيروت دفاعاً عن عزَّتها، فالأُمَّهات أمام مشهدٍ يتقطَّع له القلب، لكنهنَّ ما انكسرْن ولا انهزمْنَ، وإنَّما قرأن من المصحف آياتٍ على قبر أبنائهنَّ. والمفارقة اللفظيّة هنا واضحة، فصورة الشظايا لا يقابلها انكسارٌ أو انهزامٌ أو ردةُّ فعلٍ تناسبها، فخدم ذلك الدلالة التي يقدِّمها الشَّاعر بأنّ الأم العربية اعتادت على هذه الصور، وأنَّ عدد الشهداء فاق إلى حدٍّ لا يثير الدَّهشة والعجب من الموت.

ومن الأمثلة الشعريَّة قول الشاعر:

لكي نحيا نموت...

لكي نجاهر بالدَّم المنسيّ

---

(1) ديوان أشجار لكل الفصول: ص55-56.

نشعل حبنا للأرض،
تنشقُّ الصُّخور.
ونموت كي نحيا...
وتذكرنا القبور[1].

تتضمَّن المقطوعة الشعريّة لفظين متضادّين – نحيا / نموت –، إذ تتجلّى في هذه المفارقة اللفظيّة فلسفة الحياة والموت عند الشّاعر، فقد أصبح الموت شرطاً للحياة، – لكي نحيا نموت –، ولكي نجاهر بالدَّم، نعلن الحب للأرض، ويعود إلى تأكيد المفارقة مرّة أخرى ويبدأ بفعل الموت وليس بأداة الشرط، –ونموت كي نحيا– إذ إنَّ موتنا عن الخوف والجبن والخضوع يُحيي فينا النخوة والعزيمة والشجاعة لمواجهة العدو. إذ لا يمكن أن تلتقي الشجاعة والجبن، الخوف والعزيمة، لكنَّ الموت والحياة في هذا الموقف يلتقيان وأحدهما شرطٌ للآخر.

ومن الأمثلة التي تُظهر المفارقة اللفظيّة قول الشاعر:

يا سيدي، ...
هذا زمانك يستوي الضدَّان فيه،
كما الشهيد مع الشريد.
وكما الحرارة والبرودة،
والنضارة واليباس.
هذا الوطن... هذا الوطن... هذا الوطن.
يغدو كأبعد ما يكون.
ويعود أقرب ما يكون[2].

يُقرّ الشّاعر أنَّ هذا الزمَّان يجمع المتناقضات ويساوي بين الأضداد، فلا فرق بين الشيء وضدّه، فكلاهما متساويان، الشهيد والشريد في حال واحدة، والحرارة والبرودة، والنضارة واليباس. في هذا الوطن أصبح كلُّ شيءٍ مثل ضدّه، وهذا

(1) أحلام نافرة: ص53.
(2) ديوان ويبقى الدم ساخناً: ص17.

انعكاس لإحساس الشاعر بأنَّ هذا الزمن يحصل فيه أشياءٌ كثيرة ومتناقضة، ومن المعروف أنَّ الشيء وضدّه لا يجتمعان في آنٍ معاً، لكنَّ هذا الزمَّان والوطن جمعهما زمان الحرب والطغيان والتسلُّط والقوّة؛ فالشاعر لا يحسُّ بوجود الوطن وجوداً ثابتاً، فهو بعيد كثيراً، وهو قريبٌ كثيراً، وهذا الاضطراب في الإحساس والمفارقة في الدلالة واللفظ هي صورة لمفارقة الواقع.

مفارقة السُّخرية:

تقوم هذه المفارقة على السخرية من موقف معيَّن، إذْ ((يبنى هذا النوع على موقفٍ يناقض ما ينتظر فعله تماماً، إذْ يأتي الفعل مغايراً تماماً للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها))[1].

ومن الأمثلة التي وردت في دواوين الشاعر قوله:

يا أيُّها الوطن الكبير

وأيُّها الوطن الصغير

بيروت في المنفى... ويافا في الضمير.

والنخلُ ودَّعَ ظلّه،

والرَّمل كفَّ عن الوشاوش،

والحمائم لا تطير.

يا أيُّها الوطن المدَّثِّرُ بالجراحِ وبالجريمة.

بيروت في المنفى...

وعاهاتُ المدائن مستديمة[2].

يخاطب الشاعر أبناء الوطن العربيّ الكبير والصغير، ويعلمهم أو يذكِّرهم – إنْ جاز التعبير– بأنَّ بيروت في المنفى، وهي تواجه المستبدِّين؛ فالشاعر يسخر من موقف العرب المتخاذلين في نصرة بيروت، ويقدِّم موقفاً مناقضاً يستنهضُ الهمم للمطالبة بنصرة بيروت، فهذه المدينة العظيمة في المنفى، بينما عاهات المدن

---

(1) سامح رواشدة: السابق، ص18.

(2) عسقلان في الذاكرة: ص97-98.

مستديمة ومستقلّة، وهذه الصورة المفارقة أقامها الشّاعر ليدفع بالعرب على رفض الخنوع والذلّ لبيروت العربيّة.

ويتابع الشاعر في إبراز السخرية في قوله:

إنَّني الأرض قلبي يفجّره الرفض،
يا أيُّها النائمون على حلم من يباب،
انزلوا مصعد اللهو من ناطحاتِ السَّحاب،
انزلوا واحداً واحداً...
واشهدوا غضب الأرض،
أو فاتركوا لحمكم للكلاب[1].

يرفض الشَّاعر بقوّة الواقع الذي يعيشه كما يعيشه العرب كلّهم، يرفض أن تكون فلسطين وليمة للعدوّ المستبدّ، يستغلّ خيراتها ويفتك في الأرض، وينشر الفساد. والشاعر هنا يسخر من هؤلاء الذين يعيشون اللهو واللعب في ناطحاتِ السَّحاب ولا يأبهون لِمَا يحدث على أرضهم، فيستنهضهم، ويثير فيهم النخوة لنصرة الأُمّة، ويدعوهم لمشاركة الأرض، فهم يقبلون الذلّ والطغيان؛ لذلك يعمّق الشاعر مفارقته لهذا الموقف بأن يدعوهم لترك لحمهم إلى الكلاب لتنهش به.

ويتعمّق الشاعر في سخريته إذْ يقول:

يُحكى أنَّ سماءً،
فوق مدينة بيروت ... انشقّت
واحتدَّ أديم الأرض
على مذبحةٍ كبرى.
والطرقات انسدَّت
والقتلى، لبسوا ذات مساءٍ، دمهم.
والقاتل أفلت
والأقمار على طرفي الشارع،
في "صبرا وشاتيلا"

---

(1) منازل لقمر الآس: ص9.

انشطرت،

والنخوة نامت باستغراقٍ...

طيَّ رمال الصحرا...

والخيل انتحرت[1].

يبدأ الشاعر هذه المقطوعة الشعرية بوصف حكاية على أرض بيروت، وهي أنَّ سماء بيروت انشقَّت من القذائف، والأرض تشهد فيها مذبحةً كبرى، والطرقات انسدَّت من القتلى الذين لبسوا دماءهم، والقاتل أفلت، والأقمار في مدينتي صبرا وشاتيلا انشطرت. هذه اللوحة الدموية العنيفة والممتلئة بالقتل والدَّمار والنَّهب والغضب، تحتاج من الشعب العربيّ موقفاً صارماً مدافعاً، وثورةً تقف في وجهِ هذه القوة المستبدّة، ولكنَّ الشاعر يقدّم لنا مفارقة عميقة يسخر فيها من موقف العرب المتقاعس والمتخاذل عن نجدة بيروت ومدنها، فالنخوة نامت باستغراقٍ، والخيول انتحرت نتيجةً لتخاذل فرسانها، فلم يَعد هناك من يدافع عن الأرض. وتتعاظم سخرية الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة، إذ يقول:

قال الراوي:

إنَّ الجاني أشقى من كلِّ ضحاياه.

والقاتل يعرف حدَّ جريمته،

والشاهد تاه.

والعربيّ الغارق في الصَّمت،

وفي النسيان،

يلملم خيبته،

ويهيء منفاه[2].

تكشف هذه الأسطر خيبة العربيّ، وتؤكِّد سخرية الشاعر من الصمت الذي أصبح سمة العرب، فهم خاضعون وقابلون بكلِّ ما يجري حولهم، فالعربيّ أصبح

---

(1) أشجار لكل الفصول: ص67-68.

(2) نفسه: ص68-69.

في النسيان، ليس له وجود، ففي هذه الأجواء المتَّصفة بالحركة والاضطراب يتَّخذ العربيّ الصمت موقفاً مواجهاً؛ ممّا يعمِّق المفارقة كما يعمِّق سخرية الشاعر.

وينتقل الشاعر لتأكيد معنى المفارقةِ في قوله:

مَنْ سقطوا في "صبرا وشاتيلا"

حملتهم أنداء الفجرِ إلى دنيا الملكوت

هتفوا قبل فراق الرُّوح،

بصوتٍ مبحوح:

هذا زمن فيه النَّاس سكوت.

والقاتل يمشي في نعشِ المقتول،

(وسبحته) من ياقوت[1].

فالمفارقة تبدو في أنَّ القاتل والمقتول في طريقٍ واحدة، إذْ يعمِّق الشاعر معاني السخرية التي تشكَّلت من موقف العرب، فبدلاً من رفض الواقع ومواجهته، إلاّ أنَّهم سكوتٌ، والشهداء يهتفون بأعلى صوتهم، لكن ما من مجيب لهم، فالقاتل يشارك المقتول في نعشهِ، وهناك بلغ الشاعر أوج السخرية من سكوت العرب الذي أوصلهم إلى الذُّل. في حين يدَّعون بأنّهم يدافعون عن وطنهم ومستعدون للتضحية والقتال من أجله، ويسخر الشاعر من هذا الادِّعاء بقوله في الختام:

والحاصل...

ما من حقٍّ في قاموسِ الشَّعب يموت[2].

وتبدو السخرية واضحة بيِّنة في قوله:

ترفض أن يذبح شعبٌ ... ويظلّ الجبناء.

أن يُشرى وطنٌ... ويعيشُ النُّدماء.

نرفض أن يسقط في الساحِ،

رجالٌ ورجال...

---

(1) ديوان أشجار لكل الفصول: ص69.

(2) نفسه: ص70.

ويلوذُ الأفَّاكون بثوبِ العظماء[1].

يسخر الشاعر من الذين يجيدون صنع الكلام دون أن يفعلوا، يناظرون وهم في أماكنهم دون اتِّخاذ أي موقفٍ، دون المشاركة، في الدِّفاع عن بلدهم، فكيف لنا أن نرفض الذبح، وفي الوطن جبناء، لا يمكننا الرفض بقوةٍ إلاّ حين لا نعرف الجبن والخوف؟!

وكيف لنا أن نرفض بيع الوطن وهو ممتلئ بالندماء. يجب أن يُصفَّى الوطن من هؤلاء الذين يساهمون في بيعهِ واستغلالهِ وتسليمهِ للعدو.

ومن الأمثلة أيضاً قوله:

لو كان هذا المرج أرضاً للعروبة ...

لاتَّفقنا...

أو لقلنا:

– حلمنا يمتدُ أميالاً وأميالاً...

وتكنفه الزُّهور.

فدعوا قرار الأمن

يرسف تحت مطرقة المحاكم،

فالعدو بعدلهِ المعهود...

سيِّدنا الغفور!! [2].

تبدو اللَّهجة الساخرة واضحة في السطور السابقة، فلا يمكن أن يكون العدو عادلاً، وصفته المعهودة الغدر، ولا يمكن أن يكون غفوراً وهو يرتكب كل هذه الجرائم، لكنَّ الشاعر بسخريته هذه يؤكِّد عكس ما هو ظاهر لفظيّاً، ويرى أنّ لا فائدة من قرارات مجلس الأمن الشكليّة.

---

(1) ديوان ويبقى الدم ساخناً: ص51.

(2) ديوان أحلام نافرة: ص54.

مفارقة الإنكار:

وهو ((منحى يفيض بالسُّخرية، لكنَّه يتوسّل بالسؤال لإظهار السخرية والإنكار لِمَا يتحقّق. والفرق بين مفارقة السخرية، ومقارنة الإنكار، أنَّ النمط الأول يعتمد اللغة الخبرية، في حين أنَّ النمط الثاني يستخدم لغة الإنشاء، وهذا المنحى يثير التساؤل للغرابة، ولحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف))[1].

وقد وجدت الكثير من الشواهد الشعريّة على هذا النمط من المفارقة موزَّعة في دواوين محمود الشلبيّ الشعريّة، ومن هذه الشواهد قوله:

يا مقعداً، لا رمح، لا رفيق، لا مجيب.
مَنْ يغسل الأقذاء عن محاجرِ العيون،
مَنْ يدقّ باب سجنك المجدور
باللَّهب؟!
مَنْ يسرج "البلقاء" في حظيرة الترقُّب
الوضيء؟!
لكنّها الخيول في أعنَّةِ العبور،
تملأ المكان[2].

يخاطب الشاعر أبا محجن الثقفيّ؛ وهو رمز للتضحية والفداء للوطن، فوقع أسيرٌ في قبضة الصهاينة، ويتساءَل الشاعر عن بطلٍ أو موقفٍ عربيّ يمسح الدموع عن العيون، ويدقّ باب السجن الذي ينطوي على رجل من رجالات فلسطين، يستنكر الشاعر بتساؤلاته وجود مَنْ يستطيع أن يقف في وجهِ العدو، ويستنكر على العرب وجود شخصيّة بطوليّة مثل سعد بن أبي وقَّاص بطل معركة القادسيّة. فليس هناك مَنْ يسرج البلقاء؟ وهي تنتظر فارساً يهبُّ لنجدة أبي محجن الثقفيّ وهو وحيدٌ في سجنهِ لا مجيب له.

فالشاعر يصنع مفارقة عميقة الدلالة بصيغة السؤال. فعلى الرغم من وجود البلقاء، فليس هناك فارسٌ لها، وليس هناك من يبادر إلى النصر، لكنَّ الخيول تملأ

---

(1) سامح الرواشدة: السابق، ص20.

(2) عسقلان في الذاكرة: ص29.

المكان. وهنا يؤكِّد الشاعر سخريته، فالشعب العربيّ كثيرٌ ومتزايد، والخيول تملأ المكان، والبلقاء موجودةٌ، ومع ذلك لا يجد الشاعر أحداً يجيب عن أسئلته.

ومن الأمثلة على مفارقة الإنكار قوله:

مَنْ شاهد المدن – العواصم،
كيف تلبس ثوبها العربيّ مُتَّسخاً...
وتأكل جثّة الشهداء،
تغتال العصافير التي حلمت،
وتصعد سلَّم الصَّمت المريب،
تحاصر القلب الكليم؟![1].

قد ينساب إلى القارئ إحساس الخجل مشوباً باليأس على أُمَّتنا العربيّة عندما يقرأ هذه الأبيات – كما شعرتُ بها – فهي مقطوعة تنسج لوحةً متَّسخة تصبغ على الوطن العربيّ ثوباً بالياً رديئاً، فالأمّة العربية تلبس ثوبها المتَّسخ، وتأكل جثّة الشهداء، وتمارس الاغتيال والحصار للأحلام والآمال؛ فهل من شاهدٍ لذلك؟!. يستذكر الشاعر هذه الأعمال والصفات التي لصقت بالأمّة العربيّة، ويتابع بنسج هذه اللوحة ويستنكر الكثير من الأعمال.

فهو يتابع قوله:

مَنْ شاهد الصحراء،
والطّلع النضيد،
وخيمة الأعراب يوسعها صدى الترحاب،
والطُّراق يرتشفون نخب الذّل،
في الزمن العقيم؟!
مَنْ شاهد الوطن المسيج بالعروبة،
كيف تنتحر العروبة في شوارعه،
ويصرخ في المدى،
الزمن العظيم؟!

---

(1) أشجار لكل الفصول: ص52.

مَنْ شاهد المأساة؟ [1].

ما زال الشاعر يظهر موقفه ساخراً منكراً، للأمّة العربية، ولِمَا يجري فيها، ويسخر أيضاً من الذين لم يشاهدوا ما يجري – ولم يأبهوا بالذّل والهوان والخنوع، فالأمّة العربيّة ترتشف الذل في هذا الزمن، والعروبة تنتحرُ في شوارع الوطن، والزمن يصرخ لِمَا حلَّ في هذا الوطن.

فالتساؤل هنا يعمِّق المفارقة – مَنْ شاهد؟ لا أحد شاهد ذلك؛ لأنَّ كل من في الوطن العربي مشاركٌ في الذّل والخضوع. إلى أن يسخر منهم ويصرِّح أنّ الأمة العربية انتهت، بقوله:

أمريكا تحاصر قامة الشهداء في وطني...

وتقتل أجمل الأقمار في حقل العروبة،

تقصف الفرح، الطفولة،

والفراش،

بيوت من عشقوا الفضاء،

توزّع الموت الملوَّن،

بالقذائف،

والحرائق،

والسَّديم. [2]

ومن الأمثلة أيضاً قوله:

هل كنت تعرف كيف يُقتل،

في الضحى طفلٌ،

وتنثر فوق جثَّته،

دماء أبيه في الحضن الممهَّد؟!

هذا قميص أبيك،

رايتك الوحيدة في الحصار،

---

(1) ديوان أشجار لكل الفصول: ص53.

(2) نفسه: ص53.

فهل سيحميك القميص من الرصاص،
وهل سيسلمك الصهيل إلى الخلاص،
وأنت في الحالين تشهد؟![1].

يصوِّر الشاعر مأساة من مآسي الشعب الفلسطيني الذي يواجه القذائف والاعتداء والقتل، ولمّا كان الشاعر صاحب قضية وصاحب قلم يترجم هذه القضية وجد نفسه مسؤولاً عمّا يجري، فيقدّم لنا الواقع المرير لنشاركه أو ننصفه، والشاعر بموت محمّد الدُرَّة متأثِّرٌ كلَّ التأثُّر، كما هو الحال أيضاً لِمَا يجري في الأمَّة العربيّة، وهنا يوجّه تساؤلاً إلى الطفل الشهيد مستنكراً للفعل القبيح الذي قام به الصهاينة، فيسأله هل تعرف كيف يُقتل؟ ويستخدم الشاعر الاستفهام وهو متيقِّنٌ أنّه ليس هناك إجابة، لكنّه يعبِّر عن شعورٍ وغضبٍ في داخله، ويسخر من العرب الساكتين عن الحقّ والراضخين للواقع الذليل. فلا يوجّه السؤال إلى آخر، بل إلى القتيل.

ومن جانبٍ آخر يصنع الشاعر مفارقة إنكارية ساخرة؛ فالقميص يحمي من البرد أو الحرّ، ومع ذلك يتساءَل الشاعر هل سيحميك القميص من الرصاص؟ وهذا يؤكّد أنّه لا يوجد غير القميص يحمي الطفل، وأبوه أيضاً لم يستطع أن يحميه، فأضحيا شهيدين على تراب فلسطين.

ومن الأمثلة أيضاً قوله:
إذن أيّها الأخضر الجبلي،
لمن تنتمي...؟
ويا أيّها الأزرق الساحليّ،
لمن ترتمي...؟
إلى وطن لا أراه ...!
وأم تخطّفها الموتُ،
قبل الصَّلاة.
إلى ولدٍ غيبته السجون.

---

(1) ديوان سلالم الدهشة: ص157.

ليرجع مع أول الغيث،
ما في صُداح البلابل،
همس الجداول،
صوتٌ،
سواه. (1)

تبدو المفارقة واضحة في قول الشاعر، إذ يخاطب الأخضر الجبليّ، والأزرق السَّاحليّ، ويتساءَل عن حدودهما، وبالرّغم من وجود هذه الحدود الطبيعيّة للبلاد، إلاّ أنَّه لا يرى الوطن، يشعر بالضّياع وعدم الاستقرار، فهو في حالة يأس. لا وطن، لا أُم، لا أخ، الوطن اغتصب واستُغِل، والأمّ خطفها الموت حسرةً على ابنها، والأخ ضحيّة الوطن في سجن الأعداء. فالشَّاعر يستنكر وجود البحر، والجبال، وضياع الوطن والأُم والأخ.

مفارقة المفاجئة:

وهي مفارقة ((تقوم على مخالفة ما يتوقَّعه المرء في الموقف الذي يمرُّ به فيفاجأ بحالةٌ مغايرة تماماً لِمَا في ذهنه، وتكون البرهة الزمنيّة التي تفصل بين التوقُّع والنتيجة قصيرة)) (2).

ومن الأمثلة التي برزت في شعر شاعرنا قوله:
يتساقط مزنك شوكاً ... ملحاً،
ورماداً في صدرِ المرفأ.
ويئنُّ الجرح النابت في أعضائي،
فيصلِّي هذا الفجر المحبوس على زند
الليل. (3)

---

(1) أشجار لكل الفصول: ص43.
(2) سامح رواشدة: السابق، ص28.
(3) عسقلان في الذاكرة: ص33.

إنَّ المزن رمز الخير والعطاء والحياة، لكنَّ المفاجأة أنّ المزن تتساقط شوكاً وملحاً، ورماداً. فالشاعر يعكس إحساسه بالغربة والمنفى، فكل شيء تغيّر في معناه، ولو كان الشاعر في وطنه / فلسطين لتساقطت المزن مطراً وماءً أحيت الأرض، إلاّ أنَّ مفاجئة القارئ بانعكاس الدلالة يؤكّد شعور المأساة عند الشاعر.

ويتابع الشاعر في إحداث المفاجأة للقارئ، إذْ يقول:

بيروت سيدة الزمن العربيّ،
تخاصر شمساً على ساحل البحر،
تركض مزهوّةً في دماها.
فتنضج قنبلة في أصابع شبل،
ليقذفها فوق دبابة للغزاة،
وبيروت ذاهبة في سماها
وبيروت نادت فلسطين!!
فاجأها البحر، بالموج، والفوج
والنَّار، والغار. [1].

يقدِّم الشاعر بيروت في صورةٍ جميلةٍ؛ فهي سيدةٌ في هذا الزمان لها حضورها العظيم والصامد. ثمّ يتفاجأ الشاعر بتحوّل هذه الصورة إلى صورة دموية ثورية، وإذْ ببيروت تنادي فلسطين وتنطلق من أرضها القنابل، وتواجه أمواج البحر العاتية والنار والغار، إنَّها تشارك فلسطين المصير وتصبح أرضاً لأطماع الأعداء واستغلالاتهم، فبيروت الآن محتاجةٌ – مثل فلسطين – إلى نصير وموقفٍ صامدٍ من الأمّة العربيّة.

ويؤكّد الشاعر المفاجئة في متابعة قوله:

وتترك في قبضة الريح،
رايتها للمدار،
وفي شجر الأرز،
تزرع

(1) أشجار لكل الفصول: ص48.

سيفاً،

وأنشودةً

للنهار. [1]

يعمِّق الشاعر المفاجأة في أنّ بيروت تزرع السيف والأنشودة، والزراعة تكون للقمح والحبوب وهي رمز عطاءٍ وخير، ولكنَّ الشاعر يُفاجأ أن هناك زراعة سيوف، والشاعر يريد التأكيد على أنّ مدن الوطن العربي أصبحت أراضٍ زراعيّة للدماء والقتل والسيوف والقذائف، تحوّلت إلى دلالة سلبية، فهي منتجة للدَّمار والخراب في هذا الزمن.

وبرزت المفاجأة في قوله أيضاً:

اتهجى حروف المسرّات،

من أول الوقت،

أقطف قرصين من عسل السهل،

أعدو...

وفي آخر الوقت ... أدرك أنِّي قتيل. [2]

تتجلّى المفاجأة في هذه الصورة من جانبين:

الأول: مفاجأة ذاتية؛ أيّ أنَّ الشاعر نفسه يتفاجأ في واقعه ويدرك بعد زمنٍ أنّه قتيل، فقد كان يعتبر نفسه في واقع فرح ومسرّات، ويسير في الطريق السهل، لكنّه يتفاجأ مدركاً أنّه قتيل. وقد أنهى الشاعر هذه المقطوعة بكلمته هذه (قتيل)، وترك للقارئ مدلولاتها واستنباط دوافع الشاعر لإضفاء هذه الصفة على نفسه. ومن هنا يتأتّى الجانب الآخر المتمثّل بمفاجأة القارئ. ربَّما استفاق الشاعر على واقع وطنه وأمَّته، وبعد إدراكه لما يجري في قلب فلسطين واستوطان اليهود فيه أدرك حقيقة أمره أنّه قتيل.

وتتمثّل المفاجأة أيضاً في قوله:

الآن ندرك أنّ شكل الأرض،

---

(1) نفسه: ص49.

(2) منازل لقمر الأس: ص21.

تابوت... ومقبرة... وشاهد.
والآن ندرك أنّ هذا العمر،
مركبة وبحر من دم،
والذُّل قائد.
والآن نخرج من لحاء الأرض،
ندخل في لحاء الأرض،
شلالاً... وقارب.
والآن ثمّ الآن نزرع في جدار
العمر شباكاً،
وزنبقة ... وجندياً يحارب. (1)

تفيض هذه المقطوعة الشعريّة بالمفاجآت والمفارقات التي صنعها الشاعر في حديثه عن وطن الحب والموت، فإذا كان الوطن مكاناً يجمع الضدّين (الحب/ والموت) فكيف بالشعر الذي يصف هذا الوطن.

يتفاجأ القارئ بأنّ شكل الأرض تابوت، ومقبرة، وشاهد. وأنّ العمر مركبةٌ وبحر، وقد يكون العمر بحراً بما يزخر به من أحداث، ولكنَّ المفاجأة تتأتّى من البحر من دمٍ وقائده الذُّل. والأرض مزروعةٌ شباكاً وزنبقة وجندياً يحارب.

والشاعر يصوّر الوطن بمتناقضاته التي يحتويها وهي تعكس واقعاً حزيناً مأساوياً يصطبغ بصبغة الدم والقتل والضياع.

ويتابع مفاجآته في موقعٍ آخر، يقول:
ليت هذا الزمان... المكان...
يدرك الآن،
أنّك شجّرت أرضك..
بالشعر،
بالنار،

---

(1) ويبقى الدم ساخناً: ص14، 15.

بالاقحوان. [1]

يخاطب الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود الذي سقط في معركة ضد الصهاينة على أرض فلسطين، وفي حديث الشاعر عنه تمنّى لو أنَّ الزمان والمكان يدركان أنّ الشهيد زرع أرضه شجراً. ويكمل الشاعر بما هو ليس متوقّعاً، فقد شجَّر الأرض شعراً وناراً وأقحواناً. والمعتاد للقارئ أن يقول شَجَّرَ أرضه بالزيتون، أو النخيل، أو أنواعاً أخرى من الأشجار.

---

(1) ويبقى الدم ساخناً: ص58.

الفصل الرابع

الموسيقى

الشعر فنّ من الفنون الجميلة مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت، وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة ويستثير المشاعر والوجدان، وهو جميل في تخيّر ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه، وانسجامها، بحيث تتردّد ويتكرّر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغماً منتظماً. فالشعر صورة جميلة من صور الكلام[1].

وقد وصف القدماء الشعر بأنّه: ((قولٌ موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنى))[2]. إلاّ أنّ الشعرية قد خرقت هذا التحديد، ولم تعد تعترف به على علاّته. فليس كل كلام دال على معنى، ومحقّق شرطيّ الوزن والقافية بالضرورة شعراً، أو حقّق قدراً من الشعرية، ودليل على ذلك النصوص التعليمية والأراجيز، والنظم –ألفيّة ابن مالك مثلاً –، لهذا فإنّ النظم – الوزن والقافية ليسا شرطين حاسمين لتحقيق الشعرية في أيّ نص[3].

وقد وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي نظاماً خاصاً للشعر في أوزانه وقوافيه فيما أسماه علم العروض، وقد ظلَّ هذا النظام يُراعى مراعاة تامة حتّى عصرنا الحديث[4]. على الرغم من المآخذ التي سجلت على هذا النظام من صعوبة تحقّقها تداخل التفعيلات مع بعضها[5].

وقد شهد القرن العشرون حركة شعريّة تجديدية، تمثّلت فيما يسمّى (الشعر الحرّ) التي تشارك في قيادتها نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب في أواخر

---

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط5، (د.ت)، ص7.

(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص64.

(3) سامح رواشدة: فضاءات شعرية، السابق، ص58.

(4) إبراهيم أنيس: السابق، ص18.

(5) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981، ص46.

الأربعينيات من القرن العشرين. يعتمد فيه الشعر – وزنياً – على تفعيلة بحر من البحور موحّدة التفعيلة، أو تفعيلتي بحر من البحور ثنائية التفعيلة. وللشاعر الحريّة في تنويع عدد التفعيلات في كل شطر، وله الحرية في تقييد القافية أو إرسالها[1].

ولا تُعدُّ هذه الحركة التجديديّة خروج الشعر الحرّ على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي، إذْ تقول في كتابها (قضايا الشعر المعاصر): ((فإنّ شعرنا الجديد مستمدٌّ من عروض الخليل بن أحمد، قائمٌ على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرّة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة))[2].

أمّا فيما يخصّ إشكاليّة المصطلح الشعري الجديد واختلاف مسمّياته، وقبوله عند بعض النقاد المحدثين، ورفضه من قِبَل البعض الآخر، فهذه قضايا لستُ بصدد البحث فيها، فهناك الكثير من المؤلّفات التي عالجت هذه القضايا.

وما يهمّنا في هذا البحث هو دورُ الموسيقى وأهمية الإيقاع في القصيدة. فالموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وهي فارقٌ أساسي من الفوارق التي تميّز الشعر عن النثر[3].

والموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنّما وسيلة من وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفيّ في النفس. وقد فطن القدماء إلى هذه الوظيفة الإيحائية للموسيقى، إذْ يقول ابن عبد ربه في كتابه (العقد الفريد): ((زعمت الفلاسفة أنّ النغم فضل أبقى من المنطق لم يقدر اللسان على استمزاجه، فاستمزجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس وحنّت إليه الروح))[4].

---

(1) أحمد صالح الطامي: إشكاليّة المصطلح الشعريّ، مجلة علامات، ج3، مج8، 1998، ص97.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، نيسان، 1983، ص7.

(3) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، السابق، ص162.

(4) أحمد بن عبد ربه: العقد الفريد، المطبعة الشرقية، القاهرة، ج3، 1305هـ، ص177.

وتمثّل الموسيقى عنصرين من عناصر الشعر التي حدّدها قدامة بن جعفر هما (الوزن والقافية)، واهتمّ بها القدماء بوصفها قالباً محكماً صارماً يتضمّن المعنى، أو ينظم فيه الشاعر أفكاره وخواطره، وقد وضع هذا الاهتمام بالموسيقى؛ إذْ شكّلت أساس القصيدة العربية الموروثة[1].

والوزن له أهميّة بالغة، فهو وسيلة تُعين الشاعر على استجلاء حسّه الفنيّ وتدفّقه لتنبل بواسطته افكاره فلا تسقط في بئر النشاز إذا خلت من الموسيقا. والوزن هو النهر النغمي الذي يحدّ بضفافه تجربة الشاعر ويعطيها ذاته الفنية، بل إنّنا حين نقرأ قصيدة قد تتداخل نغمات البحور في البحر الواحد نفسه، وعلى ذلك فإنّ الشعر لا يستغني ضرورة من النغم خاصة وأنّه يمثّل الموسيقى الخارجية فقط، وهي أحد مقومين للشعر من الناحية النغمية. أمّا قسيمها الآخر فهو الموسيقى الداخلية، ونعني بها قدرة الفنان الشاعر على إقامة بناء موسيقي يتكوّن من إيحاءات نفسية تعلو أو تهبط، تقسو أو ترقّ، تنفصل أو تتّحد لتكوّن في مجموعها لحناً متّسقاً أقرب إلى الإطار السمفوني[2]. إذْ تقسم الموسيقى إلى قسمين: ((خارجيّة العروض وحده، وتتمثّل في الوزن والقافية، وداخلية تحكمهما قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجرّدين))[3].

والكلام الموزون ذو النغم الموسيقى يثير انتباهاً عجيباً؛ وذلك لِمَا فيه من توقّع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكوّن منها جميعاً تلك السلسلة المتّصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عددٍ معيّن من المقاطع بأصواتٍ نسمّيها القافية[4].

والوزن أو الإيقاع يُعرَّف بأنّه حركة منتظمة، والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متشابهة ومتساوية في تكوينها شرطٌ لهذا النظام، وتميّز بعض الإجزاء

---

(1) علي عشري زايد: السابق، ص169.

(2) رجا عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص9-10.

(3) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط10، دار المعارف، القاهرة، ص78.

(4) إبراهيم أنيس: السابق، ص13.

عند بعض في كل مجموعة شرطٌ آخر[1]. وهنا يشير شكري عيّاد إلى النبر الــذي يعدّه ظاهرة نطقية لا يخلو منها كلام بشري، وهو أساس التميّز بين الأجــزاء فــي الموسيقى.

ويعرض شكري عيّاد ما جاء به محمّد مندور فيما يخصّ (تفرقة أساسيّة بين الوزن والإيقاع): ويفسّر ذلك بقوله: ((نحن نقصد بالوزن إلى كم التفاعيل. والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية كما هو الحال في الكامل والرجز، أو متجاوبة كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرهما؛ إذ نرى التفعيــل الأول مــساوياً للثالــث، والثاني مساوياً للرابع[2].

وأمّا الإيقاع، ((فهو عبارة عن تردّد ظاهرة صوتيّة ما على مسافات زمنيّــة محدّدة النسب. وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازاً، كما قد تكون مجرّد صمت))[3].

ويُعدُّ محمّد مندور النغم الشعري: ((وسيلة إضافيّة تملكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية؛ كــاللون العــاطفي للفكرة، أو ظلال المعاني التي تعجز الألفاظ في ذاتها عن التعبير عنها))[4].

والإيقاع عند كمال أبو ديب هو: ((الفاعلية التي تنتقــل إلــى المتلقّــي ذي الحساسيّة المرهفة الشعور بوجود حركة داخليّة ذات حيويّة متنامية تمــنح التتــابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلــة الحركة))[5]. الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكّل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميّزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيــه. الإيقــاع بلغــة

---

(1) شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص57.

(2) نفسه: ص60.

(3) نفسه، ص61.

(4) محمّد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ص26.

(5) كمال أبوديب: السابق، ص230.

الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقيّة(1).

وبعد إيضاح أهمية الموسيقى في الشعر، فإنّني سأنتقل للحديث عن التشكيل الوزني لدواوين الشاعر محمود الشلبيّ، وقد اعتمدت في دراسة هذا الموضوع، على تقطيع القصائد عروضياً، وتبيان البحور التي نُظمت عليها القصائد جميعها. وقد نظمت عدد القصائد لكل بحر في كل ديوان من دواوين الشاعر، كما هو مبيّن في الآتي:

اسم الديوان / البحر	عسقلان في الذاكرة	ويبقى الدم ساخناً	أشجار لكل الفصول	منازل القمر الآس	أحلام نافرة	أجيئك محترساً من نبضي	سلالم الدهشة	المجموع
المتقارب	8	1	6	6	9	12	15	57
المتدارك	18	19	18	41	7	31	42	176
الكامل	1	_	14	22	6	33	11	87
الوافر	_	_	_	_	1	1	2	4
الرمل	1	7	2	11	4	4	_	29
البسيط	_	_	1	1	1	_	1	4
الخفيف	_	_	1	_	_	_	_	1
الرجز	_	1	_	_	_	_	_	1
مجموع القصائد								359

يلحظ المتأمّل في الدراسة الإحصائيّة أنّها قامت بفحص قصائد دواوين الشاعر، وقد اعتمدت على تقطيع قصائده جميعها؛ فخلصتُ بالنتائج الرقميّة الموضّحة بالجدول أعلاه، وبناءً عليه أوضّح الآتي:

إنّ أغلب قصائد الشاعر جاءت على البحر المتدارك، وقد شكّلت نسبة حضوره في الدواوين 49% من مجموع القصائد، وهي نسبة مرتفعة؛ أي إنّ نصف القصائد أتت على هذا البحر، ومن المعلوم ((أنّ بحر المتدارك لم يكن له استعمالٌ

(1) كمال أبوديب: السابق، ص231.

عند القدماء، فقد أتى في الدوائر العروضيّة عند الخليل بن أحمد، وأفرزه الأخفش من بعده))[1]. لكنَّ حضوره في شعر القدماء قليلٌ جداً، بيد أنّ الشعراء المحدثين أكثروا من استخدامه، وهذا ما تؤكّده الدراسة في شعر محمود الشلبيّ، فقد طغى هذا البحر على نصف القصائد، وقد يكون الشاعر قد رأى في هذا البحر حرية التصرّف والقول والسهولة في النظم عليه، ويتأتّى ذلك من تعدّد التفعيلات الناتجة عن التفعيلة الأصليّة (فاعِلُنْ – ب –)، ((وهذا البحر من البحور الصافية يتألف من شطر فيه من أربع تفعيلات))[2]. لذا فإنَّ الشعر الحرّ ينظم بتكرار التفعيلة الواحدة له بحسب ما يحتاج المعنى من مرّات (على ألاّ يتجاوز العدد الحدود المقبولة للذوق العربيّ في الإيقاع))[3].

ومن صور تفعيلات البحر المتدارك (فَعِلُن ب ب –)، و (فاعِلْ – –)، والصورة الجديدة التي أحدثتها نازك الملائكة في حشو الخبب وهي (فاعِلُ– ب ب)، وقد نظمت نازك قصيدة استخدمت فيها هذه التفعيلة معتمدة على السليقة وموجّة الصور والمعاني والأنغام إذ تقبّلتها الأُذن العربية، لكن هذه التفعيلة لم تكن على مقياس عروضي إلى أن أثبتت ذلك بعد التأمّل في التفعيلتين (فَعِلن ب ب –)، و(فاعِلُ – ب ب) فقادها ذلك إلى أنّ التفعيلتين متساويتان من ناحية الزمن تساوياً تاماً لأنّ طولهما واحد[4]. فكل تفعيلة تحتوي على ثلاثة متحرّكات وساكنٍ واحد، وإنما الفرق بينهما في مواضع المتحرّكات والساكن، ويظهر هذا في الكتابة العروضيّة

ف ع ل ن   – ف أ ع ل

/ / / ه   / ه / /

ومعنى ذلك أنّ كلتا الوحدتين مكوّنة من ضربين قصيرين وضربة طويلة، وإنّما تقع الطويلة في مطلع (فاعل) وفي آخر (فعلن)، ومن الناحية الموسيقيّة

(1) نازك الملائكة: السابق، ص132.

(2) نفسه: ص83.

(3) نفسه: ص85.

(4) نفسه: ص135.

يستوي عدد الأجزاء في التفعيلتين؛ فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء، وهذا يجعل ورود (فاعل) في الخبب سائغاً مقبولاً[1].

وقد وردت هذه التفعيلة في مقاطع شعرية كثيرة عند الشاعر:

مرسومٌ وجهكِ سيدة العِشقِ، – –/ – –/ ب ب –/ ب ب –/ – ب
على أشرعةِ النيلْ. ب/– –/ب ب –/– ه
مرسومٌ فوقَ نجوم الليل وموج البحر، – –/– –/ب ب–/– –/ب ب–/– –/ب
وضوء القنديلْ ب –/– –/– ه
يتنقَّل طيراً أخضر، ب ب–/ب ب–/– –/ ب ب
فوق سفوح الأهرامات، –/ب ب –/– –/– –/ ب
وفوقَ جسور النيلْ [2] ب –/ب ب –/– – ه

هذه المقطوعة الشعريّة على البحر المتدارك، وقد تعمَّدتُ الإتيان بها أولاً لأناقش في هذا الشاهد أكثر من إشكاليّة.

الأولى: استخدم الشاعر صور متعدّدة من التفعيلة الأصلية، فقد استخدم (فاعل – –)، و(فَعِلن ب ب–)، والصورة الجديدة التي أحدثتها نازك الملائكة (فاعل – ب ب)، وقد أتت في تدوير السطر الأول مع بداية السطر الثاني

عِشْق/ على
– ب ب/–

الإشكاليّة الثانية، أنَّ الشاعر قد خضع للقافية في هذا المقطع الشعريّ، وخضوعه للتسكين أوقعه في خللٍ موسيقي، ففي السطر الثاني يسكّن كلمة (النيلْ) لتتماثل مع الكلمات الأخرى: القنديلْ – النيلْ – دليلْ – نخيلْ ... وهكذا. لكن التزامه هذا أدّى إلى خللٍ كالآتي:

على أشرعة النيلْ / مرسوم فوق نجوم الليلِ، وموج البحرِ،
ب ––/ب ب–/–ه –/––/– ب ب/––/–ب ب/––/–

---

(1) نازك الملائكة: السابق، ص136.

(2) أشجار لكل الفصول: ص94.

فيبقى من آخر الشطر الأول – ه، وبداية الشطر الثاني (–) سبب خفيف؛ لذلك لا بُدَّ من تحريك اللام ليستقيم الوزن.

فتصبح النيلِ / مرسوم

– ب –

ولا بُدَّ من الإشارة أنّ التسكين في المقاطع الأخرى لم يُحدث مثل هذا الخلل الذي أوضحته سابقاً، بل استقام الوزن بالتسكين؛ لأنّ بداية الشطر التالي مستقيم الوزن فلا حاجة للتدوير.

ومن الشواهد الشعريّة على استخدام تفعيلة (فاعِلُ – ب ب) قول الشاعر:

فوق حواشي الليلِ – ب ب/––/– ب

على ثوبِ العشقِ ب/– –/– –/ب

أضيء بوجهك ب–/ب ب–/ب ب

ناصية الشّعر –/– ب–/– ب

وأمسح دمع الأيّامْ (1) ب/– ب ب/––/–– ه

وقد تكرّرت أربع مرّات في هذه المقطوعة محقّقة نغماً موسيقياً.

ومن القضايا التي تتعلّق في البحر المتدارك، وقد وجدتُها حاضرة في دواوين محمود الشلبيّ الشعريّة، استخدامه لتفعيلة (فالْ – ه)، وهي تفعيلة لم تَرِد في شعر القدماء، إلاّ أنَّ الشاعر أتى بها في قوله:

في أبهى ساعات النومْ ––/––/––/– ه

أيقظني حُلْم (2) – ب ب/–– ه

ويمكن أن تفسّر بأنّ هذه التفعيلة من التفعيلة الأصليّة (فاعلن – ب –)، وبعد حدوث علّة التشعيث؛ وتعني حذف أول أو ثاني الوتد المجموع تصبح فالن–– ، وبعد تعرُّض هذه التفعيلة الأخيرة لعلّة القصر والتي تعني حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله تصبح التفعيلة فَالْ – ه. وهذه الصورة أتت عند الشاعر في

---

(1) أجيئك محترساً من نبضي، ص83.

(2) نفسه: ص137.

هذا الشاهد، وهي صورة جديدة، ممّا يحقّق ((انزياحاً موسيقيّاً))[1]. ولعلّ الدلالة تناسبت في هذا الموضع مع هذه التفعيلة غير المستعملة، فقد أتت وزناً لكلمة (نَومْ)، ممّا تخدم دلالة اللفظة. في حين استخدم الشاعر تفعيلة أخرى مستخدماً التسبيغ وهو إضافة حرف على السبب الخفيف فاستخدم وزن (فَعْلانْ – ه) في نهاية الشطر الآخر وهي وزن لكلمة (حُلْم)، وقد خدمت الدلالة هنا أيضاً، بأنّ هذه التفعيلة مستخدمة عند العرب.

وقوله أيضاً:

في الباقورةِ   --/- ب ب
كنّا نقطفُ ثمر الوقتْ   --/- ب ب/ب ب -/- ه
نغترف الفرحة   - ب ب/--/ب ب
من ماء اليرموك   -/--/--/ب
ونشعل ضوءَ البيتْ   ب -/ب ب -/-- ه

إذْ استخدم الشاعر تفعيلة (فالْ – ه) في كلمة الوقتْ.[2]

وبما أنَّ البحر المتدارك هو الأكثر حضوراً في شعر محمود الشلبيّ، فإنّ قضاياه أيضاً متعدّدة، ومن أهمها أنَّ الشاعر مزج بين بحر المتدارك، والبحر المتقارب في قوله:

الأحاديث كالموج ما بيننا   – ب –/– ب –/– ب –/– ب –
ووجهك بيرق هذا المكان   ب – ب/ب – ب/ب --/ب – ه
فيا ويح قلبي تناثر   ب --/ب --/ب – ب/ب
مُتّقداً في فضاء الغمامْ   – ب/ب – –/ب --/ب – ه

للحبيبةِ فصلٌ بهيجٌ من العشق – ب–/ب ب–/ – ب–/– ب–/– ب
أغنيةٌ رويت من دمي   –/– ب–/– ب–/– ب –

---

(1) تحدث عن الانزياح الموسيقي سامح رواشدة في كتابيه "فضاءات الشعرية"، و"إشكاليّة التلقّي والتأويل".

(2) ديوان أحلام نافرة: ص64.

إنّه اليومُ أجمل من غيره – ب–/– ب–/ب ب–/– ب–
من مواسمِ بهجتها – ب–/ب ب–/ب ب–
أصطفي بهجتي – ب–/– ب–
ليطيب المقامْ ب ب–/– ب– ه

كنتُ مُتَّكئاً فوق ذاكرة الأمس – ب–/ب ب–/– ب–/ب ب–/– ب
حتّى أتيت على فرس الرِّيح –/ب ب–/ب ب–/ب ب–/– ب
أبْهى من الفجرِ –/– ب–/– ب
حين يشقُّ الظَّلامْ [1] –/ب ب–/– ب– ه

هذه قصيدة كاملة تعمَّدتُ أن أفصل بين مقاطعها حتّى أبيّن المزج بين بحري المتدارك والمتقارب، ففي السطر الأول بدأ الشاعر ينظم على وزن البحر المتدارك، وأتتَ التفعيلة التامة (فاعلن – ب–)، وبدأ من السطر الثاني وحتى نهاية (الغمامْ) على وزن البحر المتقارب (فعولن ب ––)، وصورها الأخرى (فعولُ ب–ه)، ثمّ أكمل باقي القصيدة على وزن البحر المتدارك، وتفسير ذلك الخلط الذي وقع فيه الشاعر دون وعي أو قصد أنّ البحر المتدارك والبحر المتقارب من دائرة عروضيّة واحدة من دوائر الخليل أساس هذه الدائرة هو البحر المتقارب وتفعيلته (فعولن ب ––).

المتقارب: ب – –/ب ––/ب ––/ب –

وبنقل الوتد المجموع إلى آخر الدائرة يتكوّن البحر المتدارك (فاعلن – ب–)
– ب–/– ب–/– ب–/– ب–

ومن هنا يكون أمرُ الخلط بينهما يسيرٌ جداً، بخاصة أنّ البحرين من البحور الصافية التي تعتمد على تفعيلة واحدة متكرّرة؛ ولأنّ الشاعر ينظم دون قياس عروضي، وإنّما يعتمد على تقبل الأُذن العربية للوزن والنغم الموسيقي يحدث الخلط دون وعيٍ بما أنهما من دائرة واحدة. ((ويتميّز هذان البحران بالخفّة وسرعة تلاحق

---

(1) أجيئك محترساً من نبضي: ص88، 89.

أنغامهما ويصلحان للأغراض الخفيفة والأجواء التصويرية التي يصحّ فيها أن يكون النغم غالباً))[1].

وقد كان للبحر المتقارب نسبة (15.8%) من دواوين الشاعر، توزّعت على الدواوين، إلاّ أنَّ أكثرها كان في ديوان سلالم الدهشة، كما هو مبيّن في الجدول السابق، مثلما كانت أكثر قصائد المتدارك أيضاً في هذا الديوان وهو يتضمّن قصائد وصفيّة للأمكنة، فكان استخدام هذين البحرين بكثرة مناسباً للموضوع.

ومن القضايا المتعلّقة في البحر المتدارك، وكان لها توظيفٌ عند الشاعر ما جاء في قوله:

أمددي حُلُماً أخضر اللون، – ب–/ب ب–/– ب–/– ب

أو صحوةً من شهيق المدائن، –/– ب–/– ب–/– ب–/ب ب

ثمّ اتبعيني. –/– ب—

واتبعيني.. اتبعيني[2] – ب––/– ب—

نظم الشاعر هذه القصيدة على البحر المتدارك، واستخدم فيه صور متعدّدة (– ب–)، و(ب ب–). لكن نهاية المقطع (اتبعيني) الأولى جاءت (فاعلاتن) وهي مبرّرة؛ لأنّها أتت في آخر المقطع، وأوحى لنا الشاعر في وضعه النقطة أنها النهاية. لكنّه استمرّ في هذه التفعيلة في الشطر الثاني، فأتت (فاعلاتن) في الحشو، وهذا غير مقبول. ولو قُدِّر للشاعر أن يجعل كل كلمة في سطر لأسعفه ذلك وقدّم له مبرراً فتكون التفعيلة ليست حشواً، كأن يقول:

واتبعيني. – ب– –

اتبعيني. – ب – –

ولعلّ الشاعر استخدم النقطتين تقنية فصل بين الكلمات، فكان من الأوْلى أن يبعد نفسه عن هذا المأزق بفصل كل منهما في سطر. وقد استخدم الأسلوب نفسه في القصيدة نفسها، إذْ يقول:

---

(1) نازك الملائكة: ص133.

(2) منازل لقمر الآس: ص12.

فاسكبيني .. اسكبيني[1]   – ب– –/– ب – –

ولو جاء بكل كلمة في سطر لأبعده ذلك عن مجيء (فاعلاتن) في الحشو.

وإذا اعتبرنا أنّ تقنية النقط الفاصلة تعلّل ما جاء به الشاعر، إلاّ أنّه لم يحسن استخدامها في موقع آخر، فيقول:

كلُّ ما في يدي	– ب–/– ب –
حِبْرُ هذي القصيدةِ	– ب–/– ب –/ب ب
والوعد صعب المرامْ	–/– ب–/– ب – ه
فاقتليني ... اقتليني...	– ب– –/– ب –/–
لأولدَ ثانيةً فيكِ ...	ب –/ب ب–/ب ب–/– ب
قبل الختامْ[2]	–/– ب – ه

نظم الشاعر هذه المقطوعة على البحر المتدارك، وفي السطر الرابع أدخل علةً الترفيل على الحشو (فاقتليني – ب – –)، فأصبحت (فاعلاتن) وهي غير مقبولة في الحشو. وإن أردنا أن نسعف الشاعر في وضع النقاط، فنقول إنّ هذه النقط تدل على فصل الكلمتين ليشكّل كل منهما سطراً، وبالتالي تُقبل هذه التفعيلة، إلاّ أنَّ النقط بعد الكلمة الثانية (اقتليني ...) لا تسمح لنا بهذا التعليل ولا تشفع للشاعر لأنّها تشكّل تفعيلة المتدارك الأصلية (– ب–) حتى يستقيم الوزن الذي يليه، فتدور مع السطر الذي يليه، ولو اعتبرناها (فاعلاتن) لأصبح خلل يعتري الوزن:

فاقتليني ... اقتليني	– ب– –/– ب – –
لأولد ثانيةً فيك	ب – ب/ب – ب/ب – – ب

فتتحوّل التفعيلة (فعولُ) ويختلّ الوزن، ويكون بهذا استحضر تفعيلة المتقارب. لذلك يمكننا القول إنّ استخدام النقط لم يكن عن منهجيّة واضحة في ذهن الشاعر.

وآخر قضايا البحر المتدارك، ما جاء به الشاعر في قوله:

بين هيدلة الورقِ والنَّخلةِ الناحلة... – ب–/ب ب–/ب ب–/––/ب –ب–

---

(1) منازل لقمر الآس: ص13.

(2) أجيئك محترساً من نبضي: ص90.

شرفةٌ مائلة [1]   – ب – – ب –

هذه المقطوعة على وزن المتدارك، والناظر إلى التقطيع العروضي يجد خللاً موسيقياً إذا قرأناه كما هو مبيّنٌ، إذْ تأتي التفعيلة الخامسة (فعولن)، وعند إكمال التقطيع العروضي يستمر الخلل. ولكنّني سأكتب السطر عروضياً في قراءة أخرى على النحو التالي:

– ب–/ب ب–/ب ب–/– –/ب ب–/– ب–

واعتمدت في هذه الكتابة تحويل همزة الوصل في كلمة (الناحلة) إلى همزة قطع، فاستقام المعنى؛ إذْ إنّني لم أصل التاء المربوطة في كلمة (النخلة) مع أل التعريف في كلمة (الناحلة)، واعتمدت على أساس الضرورة الشعريّة في تحويل همزة الوصل إلى همزة قطع.

من جانب آخر، كان بإمكان الشاعر أن يتلافى وقوع مثل هذا الخلط عند القارئ لو أنّه كتب السطر الشعريّ في سطرين كالآتي:

بين هيدلة الورقِ،   – ب–/ب ب–/ب ب–

والنخلةِ،   – – /ب ب

الناحلة ...   –/– ب –

وبهذا يكون الشاعر قد أوحى للقارئ بأن يفصل بين التاء المربوطة وهمزة الوصل بكل سهولة.

والإشكاليّة الأخرى في هذا الشاهد، هي ضبط كلمة (الناحلة) و(مائلة) بصورة يستقيم فيها الوزن .

بين هيدلة الورق والنخلة الناحِلَةْ

– ب–/ب ب–/ب ب–/––/ب ب–/– ب–

إذْ جعلتُ التاء المربوطة ساكنة تشكل مع اللام المتحرّكة الوتد المجموع في آخر الكلمة، ولو كتبتها بطريقة أخرى، فإنّ خللاً موسيقياً يحدث في كل القصيدة:

– ب–/ب ب–/ب ب–/––/ب ب–/– ب ب ب

وكذلك في المقاطع الأخرى:

---

(1) منازل لقمر الآس: ص152

شرفةٌ ماثِلَةُ   – ب–/– ب ب ب

ترنيمةَ السّابِلَةُ – ب – – ب ب ب

لذلك وجدت أنّ تسكين التاء مخرجاً لهذا الخلل واستقامةً للوزن الشعريّ كالآتي:

الناحِلَةْ   –/– ب –

شرفةٌ ماثِلَةْ   – ب–/– ب –

ترنيمةَ السّابِلَةْ –/– ب–/– ب–

وفي موقعٍ أخر، لجأت إلى ضرورة شعريّة أخرى لاستقامة الوزن، إذ يقول:

أضرب على صدرِ الزمان، – ب ب ب – – – ب – ب

يئنُّ في الصدر الوطن.   ب – ب – – – ب –

وأمسح عن العين الضباب، ب ب ب ب – – – – ب – ب

يلحّ على العين الوطن.   ب ب ب ب – – – ب –

إنَّ الناظر إلى التقطيع العروضي للمقطوعة الشعرية يلمح خللاً في التفعيلات، وقد اعتمدت على قراءتي للمقطوعة كما هي مكتوبة، فقد جعل الشاعر (أضرب) مبدوءة بهمزة قطع، وهذا يعني أنّها فعل مضارع، وكذلك كلمة (أمسح)، وفي هذا الاعتبار لا يستقيم الوزن على أيّة بحرٍ من البحور. وقد رأيتُ أن اكتب هذه المقطوعة كتابة عروضيّة أُخرى:

اضرب على صدرِ الزمان، –– ب–/–– ب–/–

يئنّ في الصدرِ الوطن.   ب– ب–/–– ب–

وامسح عن العين الضباب، –– ب–/–– ب–/–

يلحّ على العين الوطن[1]   ب– ب–/–– ب–

وبهذه الكتابة اعتمدت على جعل همزة القطع همزة وصل، وبالتالي يكون الفعل فعل أمر، ومعروف أنّ الهمزة في الفعل الأمر هي همزة وصل. عندئذٍ استقام الوزن وجاءت هذه القصيدة على بحر الرجز (مُستَفْعِلُن – – ب –) وصورها المتعدّدة.

---

(1) ويبقى الدم ساخناً: ص14.

وقد أكّد الشاعر اعتقادي هذا في مقطوعة أخرى من القصيدة نفسها، إذْ يقول:

واهتف على قبر الشهيد، -- ب-/-- ب-/-

يجبك في القبر الوطن[1] ب- ب-/-- ب-

وبالرجوع إلى الجدول نرى أنّ البحر الكامل يأتي في المرتبة الثانية شيوعاً في شعر محمود الشلبيّ، إذْ تبلغ نسبة حضوره 24.2% من مجموع قصائد الشاعر، ((والكامل بحرٌ صافٍ يعتمد على تفعيلة واحدة متكرّرة هي (مُتفاعِلن ب ب- ب-) وصورها الأخرى))[2]. ((وقد كان هذا البحر شائع الاستعمال في الشعر القديم، حيث احتلّ المرتبة الثانية بعد البحر الطويل شيوعاً عند القدماء))[3]. أمّا عن استخدام البحر الكامل عند الشعراء في العصر الحديث، فقد أصبح معبود الشعراء، وهو أيضاً البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبّي الشعر، فإذا وصف القدماء الرجز بأنّه مطيّة الشعراء، فإنّ البحر الكامل مطيّة الشعراء المحدثين[4].

ومن الأمثلة على استخدام الكامل في شعره قوله:

ماذا أقول لنرجس العينين -- ب-/ب ب- ب-/-- ب

للوجه الذي وهب الفتى نعناعه البيتيّ -/-- ب-/ب ب- ب-/-- ب-/-- ب

للغةِ التي تُزجي النّدى ب/ب ب- ب-/-- ب-

بحروفها... ب ب- ب-

وتضيء ذاكرة الجيادْ؟![5] ب ب- ب-/ب ب- ب- ه

وتلحظ أنّ الشاعر استخدم تفعيلات الكامل (مُتْفاعِلُن - - ب -)، و(مُتَفاعِلُن ب ب - ب -)، (مُتْفاعِلْ - - -).

---

(1) ويبقى الدم ساخناً: ص14.

(2) نازك الملائكة: السابق، ص88.

(3) إبراهيم أنيس: السابق، ص191.

(4) نفسه: ص208.

(5) أجيئك محترساً من نبضي: ص41.

ومن الشواهد الشعرية التي مثّلت الخلط بين البحر الوافر والبحر الكامل، قول الشاعر:

لكي نحيا نموت.. ب – – –/ب – ب

لكي نجاهر بالدّم المنسيَّ ب– ب–/ب ب–/ب – – –/ب

نشعل حبًّنا للأرض، – ب ب –/ب – – – /ب

تنشقُّ الصخور. – – – /ب – –

ونموتُ كي نحيا ب ب– ب–/ – –

وتذكرنا القبور.[1] ب –/ب ب – ب – –

فبأيّ معراج نسافر للبلاد ب ب– ب–/–– ب–/ب ب– ب–/ب

بأيّ مفردةٍ نترجم سخطنا ب– ب–/ب ب– ب–/ب ب– ب–

والوقت يخطف لحمنا –– ب–/ ب ب– ب–

والأرض راجفةٌ تمورُ. –– ب–/ ب ب– ب–/ب

نلحظ أنّ الشاعر قد خلط بين الوافر والكامل، وتفسير ذلك أنّ بحري الوافر والكامل من دائرة عروضيّة واحدة؛ فالخلط بينهما أمرٌ من السهل أن يقع فيه الشاعر دون وعيٍ أو قصد. والمتأمّل في الوزن العروضيّ للمقطوعة الشعرية يلاحظ عدد من الإشكاليات وقع فيها الشاعر.

أولاً: بدأ الشاعر النظم على وزن البحر الوافر (مُفَاعَلْتُن ب–––) وصورة أخرى (مفاعَلَتُنْ ب– ب ب–)، واستمرّ على هذا البحر حتّى كلمة الصخور، وجاءت على وزن (مفاعي ب ––).

وبدأ الشاعر السطر التالي على البحر الكامل، واستمرت القصيدة على البحر الكامل إلى نهايتها، ونلحظ ذلك في المقطع الآخر. وبهذا تكون القصيدة قد قُسمّت إلى جزأين: جزءٌ منظوم على البحر الوافر، وباقي القصيدة جزءٌ آخر نُظم على البحر الكامل.

---

(1) أحلام نافرة: ص53-54.

ثانياً: كان بإمكان الشاعر أن يُبقي المقطع الأول منظوماً بكامله على البحر الوافر، ويكون بداية البحر الكامل من البحر الثاني (فبأي معراجٍ)، لو أنّه حذف حرف (الواو) من كلمة و(نموت)، فتصبح كالآتي:

لكي نحيا نموت.. ب – – –/ب – ب

لكي نجاهر بالدّم المنسيَّ ب– / ب– ب ب–/ب – – –/ب

نشعل حبًّنا للأرض، – ب ب –/ب – – – /ب

تنشقُّ الصخور. – – – /ب – ب

نموتُ كي نحيا... ب –/ ب– – –

وتذكرنا القبور. ب –ب ب –/ ب – –

وبعد الحذف نلحظ أنّ هذا المقطع استقام وزنه على البحر الوافر كاملاً دون أن ينقسم إلى قسمين، ثمّ تستمر القصيدة على البحر الكامل.

وبالرّغم من قلّة القصائد المنظومة على البحر الوافر، إذْ شكّلت ما نسبته 1.1%، فقد جمع الشاعر بين الوافر التام، ومجزوء الوافر في قوله:

بعيدٌ عنك ب – – –/ب

والميناءُ مُطَلَعٌ – – –/ب– ب ب–

على شوق النوارس. ب–––/ب– ب ب

والنخيلْ. [1] –/ب – ه

ففي هذه المقطوعة الشعرية أفادَ الشاعر من معطيات الوافر التام والوافر المجزوء؛ إذْ إنّ التام يأتي على وزن (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، في حين يأتي المجزوء (مفاعلتن مفاعلتن).

ولو كان الشاعر استخدم الوافر التام فقط، لكان لزاماً عليه أن تأتي (فعولن) أو صورة من صورها بعد تفعيلتين (مفاعلتن مفاعلتن) إلاّ أنّه جاء بها بعد خمس تفعيلات، وهذا يؤكّد أنّه أفاد من معطيات البحر المجزوء والتام.

---

(1) سلالم الدهشة: ص104.

ومن القضايا التي أفرزها الجدول السابق وجود قصائد كُتبت بطريقة الشعر الحرّ، ولكن وزنها الشعري على بحور مركّبة مثل البسيط والخفيف، وفي هذا الأمر ترى نازك الملائكة: ((أنّ البحور المركبة أو الممزوجة لا تصلح للشعر الحرّ؛ لأنّها ذات تفعيلات منوّعة لا تكرار فيها، وإنّما يصح للشعر الحرّ في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها))[1].

وقد جاء على البحر البسيط أربع قصائد شكّلت نسبة 1.1% من مجموع القصائد، توزّعت في دواوين متعدّدة للشاعر.

ومن الأمثلة عليها:

يا أيّها الوطنُ المزروعُ	-- ب-/ب ب-/-- ب
في جسدي.	-/ب ب-
نبضاً ...	--/
وإيقاعه في القلب،	ب-/- ب ب/-- ب
والكتب.	-/ب ب -
النهرُ شريانك الجاري،	-- ب-/- ب-/--
وموجته...	ب-/ب ب-
بوحُ التواريخ،	-- ب-/- ب
في ترنيمة الحقب.	-/-- ب-/ب ب-
إلى فلسطين يهفو القلبُ	ب- ب-/- ب-/-- ب
منصدعاً.	-/ب ب-
من فورة الشوق،	-- ب-/- ب
بل من فورةِ الغضب.	-/-- ب-/ب ب-
نقيم للقدس جسر الروح	ب- ب-/- ب-/-- ب
مرتدياً..	-/ب ب-
دم الشهادة..	ب- ب-/ب ب

---

(1) نازك الملائكة: السابق، ص86.

من بوابة اللهبِ.. [1] -/-- ب-/ب ب-

جاءت هذه المقطوعات الشعريّة موزونة على البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، وقد أتت هذه التفعيلات في صور أخرى لها، وأشرت مسبقاً أنّ هذا البحر لا يصلح للنظم عليه شعراً حرّاً. ويمكننا كتابة هذه المقطوعة قصيدة عمودية كالآتي:

يا أيُّها الوطن المزروع في جسدي	نبضاً وإيقاعه في القلب والكتبِ
النهر شريانك الجاري وموجته	بوح التواريخ في ترنيمة الحقبِ
إلى فلسطين يهفو القلب منصدعاً	من فورةِ الشوق بل من فورة الغضبِ
نقيم للقدس جسر الروح مرتدياً	دم الشهادة من بوابةَ اللّهبِ

وهكذا يمكن كتابة هذه المقطوعة كتابة عموديّة تلتزم بالقافية والإيقاع. والوزن على البحر البسيط، إلاّ أنّ الشاعر أراد هذه الصورة في كتابة القصيدة ليقدّم للقارئ إيحاءات متعدّدة ليدخل إلى أعماق النصّ. ولعلّ الشاعر يشعر باختلاف القراءة وتقديم المعنى بصورة الشعر الحرّ، إذْ إنَّ القصيدة العموديّة تقيّد القارئ بطريقة إلقاءٍ معيّنة، بينما القصيدة الحرّة تفتح أمامه أبواباً كثيرة للتعبير عن المعنى بطريقة الإلقاء والإيحاء للمعاني والصور العميقة في القصيدة.

من جانبٍ آخر، تفضي هذه القضية إلى الحديث عن تقنية من تقنيات التشكيل البصري الذي أصبح ملمحاً أسلوبياً في الخطاب الشعري الحديث. وهذه التقنية، هي لعبة البياض والسواد ((التي فطن إليها الشعراء المحدثون ووظّفوها باعتبارها طاقة فنيّة معطّلة فيما مضى، وانتشار السواد والبياض على الصفحة الشعريّة، فيسهمان في تقديم التجربة الشعريّة من خلال توظيف الحاسّة البصرية ودمجها في مهمّة الاستقبال والتأويل))[2].

والقصيدة الحرّة تفتح أبواباً متعدّدة للنظرة النقديّة عند القارئ، فتتوسّع مداركه في استنباط ما وراء الكلمات، واستجلاء الدلالات التي تكمن في هذه

---

(1) منازل لقمر الآس: ص179-180.

(2) سامح رواشدة: اشكالية التلقّي والتأويل، ص108.

الأسطر، ((إذْ إنَّ توزيع البياض والسَّواد يأتي منسجماً في البنى العميقة ليفضي إلى الكثير من الدلالات؛ لذلك فمن الصعب إغفال هذا الجانب؛ ذلك لأنَّ البياض ليس فعلاً برئياً، أو فضاءً مفروضاً على النصّ من الخارج بقدر ما هو عمل واعٍ ومظهر من مظاهر الإبداعيّة وسبب لوجود النصّ وحياته))[1].

والناظر إلى القصيدة في صورة الشعر الحرّ، يرى أنَّ الشاعر يخدم الدلالة التي يريد تقديمها، فهو يريد من القارئ أن يتوقَّف عند ألفاظ ذات دلالة عميقة فيضعها منفردة في سطرٍ واحدٍ، مثل قوله: في جسدي، فالشاعر في حديثهِ عن الوطن يريد أن يستوقف القارئ ليتأمَّل في مكانه هذا الوطن، وأيضاً يريد أن يرسم لوحةً جميلةً، فيبدأ سطراً آخر، يقول فيه: نبضاً...، بينما لو قُرئت هذه الجمل في بيت شعري على صورة القصيدة العمودية لأهملت الألفاظ ذات الدلالات الكثيرة وهي في الحشو.

ومن جانبٍ آخر، فإنَّ الكتابة بصورة الشعر الحرّ، تتيح للشاعر فرصة استخدام الأدوات التي تحقّق الشعريّة مثل الانزياح والتقديم والتأخير والمفارقة بصورة تثري النصّ الشعري وتحقّق الأسلوبيّة فيه. وهذه الأدوات لا يمكن للشاعر استخدامها في القصيدة العموديّة. ومن هنا ((فإنّ البياض يصبح دالاً بصريّاً يوجّهنا في تحديد مقاطع النصّ الشعريّ التي تنظّم معيار القصيدة))[2]. فحين يقدّم الشاعر جملة (دم الشهادة) في سطرٍ منفردٍ، فإنّه يحقّق ملمحاً أُسلوبيّاً ليستوقف القارئ مطوّلاً لاستجلاء دلالاته العميقة.

ومن الأمثلة الأخرى التي يمكن إعادة كتابتها بصورة قصيدة عموديّة قوله:

بيني وبينك أشجارٌ تفيضُ دماً، -- ب-/ب ب-/-- ب-/ب ب-

حلم يئوسُ، -- ب -/ب

حرابٌ. ب-/-

تمتلي شفقاً. - ب-/ب ب-

---

(1) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، م15، ع2، 1996، ص100.

(2) نفسه: ص100.

حمامةٌ في نزيف العشب مسكنها ب– ب–/– ب–/–– ب–/ب ب–

قد علقت ثوبها، –– ب–/– ب–

في الحقل، –– ب

فاحترقا.[1] –/ب ب –

هذه مقطوعة على البحر البسيط، ويمكن كتابتها عمودياً كالآتي:

بيني وبينك أشجارٌ تفيضُ دماً حلم ينوس حرابٌ تمتلي شفقاً

حمامةٌ في نزيف العشب مسكنها قد علّقت ثوبها في الحقل فاحتراق

ففي الصورة الأولى لكتابة المقطوعة الشعريّة حقّق الشاعر قدراً من الشعرية في نصّه، فقد استخدم الانزياح في قوله (تفيضُ دماً)، ومفارقةً في قوله: (حمامةٌ في نزيف العشب)، وقد رفد هذه الشعريّة تقنية السَّواد والبياض، فمساحة البياض هنا كبيرة منسجمة مع دلالة القصيدة، فالشاعر يفضي أجواءً من الحزن والحرب والدمويّة على هذه القصيدة، ((إذْ يغدو البياض هنا رمزاً للموت والحزن والكآبة))[2]. فعند الوقوف عند جمل مثل: (تفيض دماً)، و(حلم ينوس)، و(حراب)، و(نزيف العشب)، قد يشعر القارئ في حاجة إلى الصمت والتأمّل، ويشعر بالعجز عن التعبير، ((والحاجة إلى الصَّمت لا تعني تغيّباً للمعنى بقدر ما هو غياب للغة والكلام، ويعدُّ من أكثر المجالات تعبيراً عن التأمُّل والبحث والمساءلة، ويعتبر لحظة لقاءٍ ومحاورةٍ مع القارئ تحمله من شعريّة الكلمات إلى شعريّة الصورة البصريّة))[3].

---

(1) أشجار لكل الفصول: ص5.

(2) رضا حميد: ص101.

(3) نفسه: ص102.

1.4 القافية:

وتعني الحرف الذي يتكرّر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وهذا ما قاله ثعلب، لكن الخليل عرّفها بأنّها: آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبله[1].

ويمتاز الشعر القديم بالتقيّد في القافية، وبالرّغم من شيوع الرباعيات والثنائيات والموشّحات وفنون الشعر الشعبيّ في العصر الحديث، إلاّ أنّ هناك شعراء ما زالوا ملتزمين بالقافية، متأثّرين بدورها الموسيقي التي تحدثه في الشعر، فهي وقفة موسيقيّة وفاصلة واضحة بين السطر وتاليه، وهي ((أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري، بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي، القافية، إذن، في الشعر الجديد كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آنٍ واحد))[2].

وقد شاعت فكرة نبذ القافية نتيجة التأثّر بالشعر الغربيّ، إلاّ أنّ الشعر الحرّ بالذّات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً؛ وذلك لأنّه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقيّة المتوافرة في شعر الشطرين الشائع[3]. كما أنّ الشعر الحرّ ليس ثابت الطول، وإنّما تتغيّر أطوال أشطره تغيُّراً متّصلاً، وهو التنوُّع في العدد، يصيِّر الإيقاع أقل وضوحاً، ويجعل السّامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه، ولذلك مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت منوّعة أم موحّدة، يعطي الشعر الحرّ شعريّة أعلى، ويمكّن الجمهور من تذوُّقه والاستجابة له[4].

وقد اعتنى محمود الشلبيّ بالقافية عناية خاصة، وحرص على المحافظة عليها لتحقّق نغماً موسيقيّاً يشدّ سمع القارئ ويجذبه إلى الاستمرار بالقراءة دون ملل. ومن ذلك قوله:

---

(1) شكري عياد: السابق، ص99.

(2) عزّ الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط3، بيروت، 1981م، ص114.

(3) نازك الملائكة: السابق، ص190.

(4) نفسه: ص191.

حين اشتبكت في ذاكرتي الأغصانْ.

جفّ رحيقُ الأقلامُ،

وغابَت أسماء الأيّام،

فخفتُ من العزلة والنسيانْ.

مالت أعناقُ الورود،

على مائدة الذكرى،

واضطرب القلب الحيرانْ.

فدعوتك من فرط حنيني

حتى ارتبك الحرف على شفتي

والتقت العينان.

فكأنَّ الوقت سراب

وكأنَّ الأفق الممتدّ... على مرآة القلب دخانْ. (1)

نلحظ أنّ الشاعر التزم بالقافية في هذه القصيدة محقّقاً إيقاعاً ونغماً موسيقيّاً، فقوله: (الأغصانْ، النسيانْ، الحيرانْ، العينانْ، دخانْ) جاء فيه محافظاً على إيراد ألفاظ مختومة بألف ونون للالتزام بالقافية، كذلك تُعدُّ فاصلة واضحة بين الشطر والآخر، ومن اللافت للنظر أنّ المسافة الفاصلة بين قافية كل شطر متساوية، فالمسافة بين الأغصان والنسيان، هي نفس المسافة بين النسيان والحيران، وهكذا. وهذا يحقّق رنيناً وتأثيراً في النَّفس.

وقد وردت بعض القصائد تشتمل على قافيتين ينتقل الشاعر من قافية إلى أخرى في القصيدة نفسها، كقوله:

أقتني سرّك الآن،

أمشي على رجفة الماء،

طفلاً عديم المسرّة.

أرتدي وجعاً في الضلوع،

(1) منازل لقمر الآس: ص108، 109.

التي طوّحتني بعيداً ...

وأهديك كوكبةً، من طيور المبرّة.

ليس لي خاطرٌ

في التماس السكون المعرّى ..

خاطري في السماء ...

التي بلّلتها ...

دماءُ المجرّة.

أنتمي لاسمك الآن، سيدتي،

للترابْ.

للعصافير تبحث عن حلمها العربي،

المهدّد بالقتل،

ما بين دجلة والنيل،

للوقت يشعله الحزن،

للخيل مسرّجة في دماها،

للبحر نامت على شاطئيه المدائن،

مسكونةٌ بالغيابْ.

فامددي للنهار الذي لا يجيء،

اشتعال السَّحابْ.

واقرأي ...

من دماء الأغاني،

على شرفات المساء،

الجوابْ. (1)

التزم الشاعر في هذه القصيدة بقافيتين: الأولى تتمثّل في (المسرّة، المبرّة، المجرّة)، ثمّ انتقل دون تنبّه أو فصل إلى قافية أخرى هي (للترابْ، بالغيابْ،

---

(1) أشجار لكل الفصول: ص7، 8.

الجوابْ). واعتقد أنّ الشاعر قد انتقل من قافيةٍ إلى أخرى ليحقّق تنوُّعاً موسيقيّاً في القصيدة نفسها، ولعلّه أيضاً يعبّر عن حالة قلقٍ واضطرابٍ تعتريه؛ فجاء هذا الخلط نتيجةً لهذا القلق، إلاّ أنَّ هذا التغيّر لم يحدث خللاً موسيقيّاً أو دلاليّاً.

الخاتمة:

تناولت الدِّراسة شعر محمود الشلبيّ، وقد كانت الدِّراسة الأولى التي تناولت شعره بشكلٍ مستقلٍ، وقد توصلتُ من خلال هذه الدِّراسة إلى النتائج التالية:

1- ساهمت دواوين الشَّاعر في إثراء النتاج الشعريّ الأردنيّ شكلاً ومضموناً، حيث تعدَّدت الموضوعات وتنوَّعت الأساليب الفنيّة التي استخدمها الشَّاعر في كتابة الشِّعر.

2- تطوَّرت القصيدة عند الشَّاعر تطوُّراً ملحوظاً، إذْ بدأ الشَّاعر تجربته الشِّعرية في ديوان (عسقلان في الذاكرة)، وقد طغى عليه جوٌّ واحدٌ هو الحزن والمأساة. إلاّ أنَّ الشَّاعر قد طوَّر في دواوينه الأخرى الشكل والمضمون، وهذا مؤشِّرٌ على تطوُّر ثقافة الشَّاعر وتنامي المؤثِّرات التي ترفد تجربته.

3- الحياة ملهمة الشَّاعر الأساسيّة، إذْ إنَّ الحياة عنده مادة الشِّعر، والشِّعر يوجد حيث توجد الحياة؛ لذلك فإنّها بتنوُّعها وجماليّاتها ومتناقضاتها ومفاجآتها وغرابتها تشكِّل مادّة خصبة للشَّاعر.

4- ظلَّل شعر الشلبيّ غيمةٌ من الحزن، فكانت قصائده تنمُّ عن مشاعر صادقة وتجربة حقيقيّة عاشها؛ فجاءت القصيدة مرآة حقيقيّة لهذه التجارب ومشاعرها الحزينة.

5- ظهر الحسّ الوطنيّ والقوميّ عند الشَّاعر، إذْ يمثِّل ديوانا الشَّاعر (عسقلان في الذاكرة) و (يبقى الدم ساخناً) مواقف الشَّاعر وأحاسيسه من الهجرة من فلسطين التي شهدها وهو في الخامسة من عمره، وكذلك ما حدث مع أخيه (خير) الذي أُعتقل في سجن عسقلان، ثمّ قضى نحبه على تراب فلسطين،

وهذه التجربة شكّلت لشعره، وكذلك تنامي الحسّ القوميّ في حديثه عن لبنان وبيروت في ديوان (أشجار لكل الفصول).

6- تنوّعت القصائد الوجدانيّة والتأمّليّة التي تضمّنتها دواوين الشّاعر بخاصة (أجيئك محترساً من نبضي)؛ إذْ مثّل حالة حبّ عاشها الشاعر، كذلك ديوان (أحلام نافرة)، وديوان (منازل لقمر الأس) كانا مزيجاً من التجارب الاجتماعيّة والوجدانيّة والوطنيّة، إلاّ أنَّ ديوان (سلالم الدهشة) جاء ممثّلاً لروعة المكان الأردنيّ بكل تفاصيله.

7- وظّف الشّاعر في دواوينه ظواهر أسلوبيّة متعدّدة، فقد فاضت دواوينه بالشّواهد الشعريّة الممثّلة للانزياح، والمفارقة، والتناص، والقضايا الموسيقيّة، وهذا ينمُّ عن وعيٍ كاملٍ وإدراكٍ لخصائص الشّعر الحديث، والتقنيات التي تحقّق الشّعرية للنصّ، وقد أفاد الشّاعر من التراث؛ فقد استحضر التراث الدينيّ والثقافيّ والتاريخيّ والأمثال، وكان توظيفه لعناصر التراث خادماً للدلالة ممّا أفضت هذه الظواهر على شعره ميزة حديثة ومادة خصبة.

8- استخدم الشّاعر بحوراً متعدّدة، كشفت عنها دراسة الموسيقى، وقد استخدم الشّاعر البحور التالية: الكامل، المتدارك، المتقارب، الوافر، البسيط، الرمل، الخفيف. وقد كان الحضور الأكبر للبحر المتدارك؛ إذْ بلغ 49% من قصائد الشّاعر، وقد استخدام أيضاً بحوراً تصلح للقصيدة العموديّة – مثل البسيط والخفيف –، إلاّ أنَّ الشّاعر نظم عليها قصيدة حرّة موظّفاً تقنيات الفضاء البصريّ.

9- اتّصف شعر الشّاعر بالرومانسيّة والواقعيّة؛ إذ جاء شعره تصويراً للحياة اليوميّة والأحداث المفصّلة فيها، كما جاء تصويراً للطبيعة والتفاعل معها بحساسيّة ودهشة.

10- اعتنى الشّاعر بلغته الشّعرية والتعبير عن نفسه بجملٍ شعريّة تحقّق سلامة اللغة وجدّتها وسهولتها وتناغمها؛ ممّا جعلت القارئ يستمتع في القراءة، ويتفهَّم ما وراء الكلمات، إذ جاءت اللغة سهلة لا تعقيد أو غموض فيها.

11- تكشف بعض القصائد الأُسلوب التعليميّ عند الشّاعر، إذْ نجد أنَّ القصيدة تبدأ بالثورة وتصوير المآسي، إلاّ أنّه ينهيها بتأكيد النَّصر والتفاؤل بالفرح، ولعلَّ ذلك عائد إلى أُسلوب التعليم الذي مارسه الشّاعر في المدارس والمعاهد سنوات عدّة.

وبعد، فإنَّ هذا الجهد أقدِّمه ولا أدَّعي فيه الكمال، فالكمال لله وحده، وأدرك أنّه خطوة في طريق العلم.

المراجع

إبــراهيم، نبيلة، 1987م: المفارقة، **مجلة فصول**، م7، **ع4/3**، أبريل، سبتمبر، ص 131.

ابــن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح، (ت630هــ)، 1979م: **الكامل في التاريخ**، دار بيادر، بيروت.

ابــن جنيّ، أبو الفتح عثمان، (ت392هــ)، (د.ت): **الخصائص**، تحقيق: محمّد علي النجار، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ابــن منظور، جمال الدين أبو الفضل، (711هــ)، (د.ت): **لسان العرب**، دار لسان العرب، بيروت.

أبــو صــبيح، يوســف، 1990م: **المضامين التراثيّة في الشعر الأردنيّ المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، ط1.

أبــوديب، كمــال، 1981م: **في البنية الإيقاعيّة للشعر العربيّ**، دار العلم للملايين، بيروت، ط2.

أدونيس، علي أحمد سعيد، 1982م: **زمن الشِّعر**، دار العودة، بيروت.

إســماعيل، عــز الدِّين، 1967م: **الشعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والاجتماعيّة**، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط1.

أنيس، إبراهيم، (د.ت): **موسيقى الشِّعر**، ط5.

باقــر، محمد، 1990م: التناص: المفهوم والآفات، **مجلة الآداب**، ع7، بيروت، ص 65.

البغدادي، عبدالقادر بن عمر، (1093هــ)، (د.ت): **خزانة الأدب**، دار صادر.

تــودروف وآخــرون، 1987م: **أصول الخطاب النقديّ**، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، (د.ط).

جابــر، ناصــر، 2000م: **المفارقــة فــي الشعر العربيّ الحديث**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنيّة، عمّان.

الجرجانـــي، أبو بكر عبد القاهر، (471هـ)، 1984م: **دلائـــل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، مطبعة الخانجي، القاهرة.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر، (471هـ)، 1997م: **أسرار البلاغة**، تحقيق: هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت.

الخطـيب، محمّد محمود، 2004م: القصيدة الحيّة ضدّ التوقُّع، **مجلة أفكار**، ع**187**، ص111.

الدايـــة، فايـــز، 1996م: **جماليّات الأسلوب، الصورة الفنيّة في الأدب العربي**، دار الفكر، دمشق، ودار الفكر المعاصر، بيروت، ط2.

الذهبـــي، شمس الدين أبو عبدالله، (748هـ)، 1982م: **سير أعلام النبلاء**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2.

ربابعـــة، موســـى، 1995م: الانحـــراف مصـــطلحاً نقـــديّاً، **مجلـــة مؤتة للبحوث والدراسات**، م10، ع**4**، ص145.

ربابعـــة، موســـى، 2000م: **جمالـــيّات الأسلوب والتلقِّي**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، إربد، ط1.

ربابعـــة، موسى، 2003م: **الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلِّياتها**، دار الكنديّ للنشر، إربد، ط1.

رضا، حميد، 1996م: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصريّ، مجلة **فصول**، م15، ع**2**، ص100.

رواشدة، سامح، 1995م: **القناع في الشعر الحديث (دراسة في النظريّة والتطبيق)**، مطبعة كنعان، الأردن – إربد، ط1.

رواشـــدة، ســـامح، 1995م: **فضاءات الشعرية. دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل**، المركز القومي للنشر، إربد، ط1.

رواشـــدة، ســـامح، 2001م: **إشـــكاليّة التلقِّـــي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث**، جامعة مؤتة، ط1.

رواشـــدة، سامح، 2003م: صور من الانزياح التركيبي وجماليّاته (قصيدة إسماعيل لأدونيس)، **مجلة دراسات**، م30، ع**3**، ص468.

زايــد، علي عشري علي، 1967م: **استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربيّ المعاصر**، منشورات دار الكاتب العربي، القاهرة، ط1.

زايــد، علــي عشــري، 1978م: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط1، (د.ن)، القاهرة.

الزعبي، أحمد ، 1995م: **التناص نظريّاً وتطبيقيّاً**، مكتبة الكتّانيّ – إربد، ط1.

الزمخشــري، جــادالله أبو القاسم، (538هــ)، 1989م: **أساس البلاغة**، دار الفكر، بيروت.

ســلدن، رامــان، 1996م: **النظرية الأدبيّة المعاصرة**، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، ط1.

ســليمان، خالــد، 1999م: **المفارقــة والأدب. دراسات في النظرية والتطبيق**، دار الشروق للنشر، عمّان، ط1.

شــبلنر، بــرند، 1987م: **علم اللغة والدراسات الأدبيّة**، ترجمة: محمود جاد الرَّب، الدار الفنيّة للنشر والتوزيع، الرياض، ط1.

الشلبيّ، محمود، 1976: **عسقلان في الذاكرة**، ط1، جمعية عمّال المطابع التعاونية، عمّان.

الشلبيّ، محمود، 1982م: **ويبقى الدم ساخناً**، ط1، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان.

الشــلبيّ، محمود، 1985م: **أشجار لكل الفصول**، ط1، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان.

الشلبيّ، محمود، 1991م: **منازل لقمر الآس**، ط1، وزارة الثقافة، عمّان.

الشلبيّ، محمود، 1996م: **أجيئك محترساً من نبضي**، ط1، وزارة الثقافة، عمّان.

الشــلبيّ، محمود، 1997م: **أحلام نافرة**، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمّان.

الشلبيّ، محمود، 2002م: **سلالم الدهشة**، ط1، وزارة الثقافة، عمّان.

صــلاح فضــل، 1996م: **بلاغــة الخطاب وعلم النص**، الشركة المصريّة العالميّة للنشر – لونجمان، لبنان، ط1.

ضـــيف، شـــوقي، 1996م: **دراســـات في الشّعر العربي المعاصر**، دار المعارف، منشورات اتحاد الكتاب العربي، ط1، القاهرة.

الطامي، أحمد صالح ، 1998م: إشكاليّة المصطلح الشعري، **مجلة علامات**، **ج30**، م8، ص97.

عبد المطَّلب، محمد، 1984م: **البلاغة والأسلوبيّة**، الهيئة المصرية العامة.

عـــبد المطَّـــب، محمّــد، 1984م: **جدليّة الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة.

عـــبد المطَّلب، محمد، 1990م: **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، الشركة المصرية العالميّة للنشر – لونجمان، ط1.

عبد ربه، أحمد، 1305هـــ: **العقد الفريد**، المطبعة الشرقيّة، القاهرة، ج3.

العبد، محمّد، 1994م: **المفارقة القرآنيّة**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1.

عبده، محمّد، (د.ت): **شرح مقامات الهمذانيّ**، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت.

عزّام، محمد، 1996م: **النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

عصفور، جابر ، 1992م: **الصورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3.

العكبري، أبو البقاء ، (د.ت): **شرح ديوان المتنبي**، دار الكتاب العربي، بيروت.

عـــيّاد، شـــكري، 1978م: **موســـيقى الشعر العربي**، **مشروع دراسة علمية**، دار المعرفة، القاهرة، ط2.

عـــيّاد، شـــكري، 1988م: **اللغـــة والإبـــداع، مبادئ علم الأسلوب العربيّ**، (د.ن)، القاهرة.

عـــيد، رجـــا، (د.ت): **الـــتجديد الموســـيقي فـــي الشعر العربي**، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط).

فضـــل، صـــلاح، 1985م: **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

فضل، صلاح، 1989م: طراز التوشيح بين الانحراف والتناص، **مجلة فصول، م8**، القاهرة، ص76.

القاســم، يحيــى، 1998م: انزياح المصاحبات المعجميّة، دراسة في شعر أمل نقل، **مجلة جامعة البعث**، دمشق، **م21**، ص152.

قدامـــة، بن جعفر، (د.ت): **نقد الشِّعر**، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

كرســتيفا، جوليا، 1991م: **علم النص**، ترجمة: فؤاد زاهي، دار توبيقال، المغرب، ط1.

كـــوهن، جان، (د.ت): **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة: محمّد الوالي، ومحمّد العمريّ، دار توبقال للنشر، المغرب.

كـــيوان، عبد العاطي، 1998م: **التناص القرآني في شعر أمل دنقل**، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ط1.

مراشـــدة، عبد الباسط، 2000م: **التناص في الشعر العربي الحديث (دراسة نظرية تطبيقيّة بدر شاكر، أمل دنقل، محمود درويش)**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنيّة، عمّان.

مـــرتاض، عبد الملك، 1988م: في نظرية النص الأدبي، **مجلة موقف، ع21**، ص 56.

المســديّ، عبد السّلام، 1977م: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربيّة للكتاب، تونس، ط3.

مصـــلوح، ســعد، 1984م: **الأســلوب دراسة لغوية إحصائيّة**، دار الفكر العربيّ، بيروت، ط2.

مفـــتاح، محمّــد، 1985م: **تحليل الخطاب الشعريّ (إستراتيجيّة التناص)**، المركز الثقافي العربي، ط1، القاهرة.

الملائكة، نازك، 1983م: **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، نيسان.

مونسي، حبيب، 2003م: بلاغة الكتابة المشهديّة، نحو رؤية جديدة للبلاغة العربيّة، **مجلة التراث العربيّ**، تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع**89**، آذار، ص86.

ميويك، د. سي، 1987م: **المفارقة وصفاتها**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للنشر، بغداد، ط2.

ناجي، حسن، 2004م: ارتباك العاشق... أبجديّة العشق، **مجلة أفكار**، ع**187**، ص 105.

ناجي، مجيد عبد الحميد، (د.ت): **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر.

ناظم، حسن، 1994م: **مفاهيم شعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت.

نصر، عاطف جودة، 1989م: **النصّ الشعريّ ومشكلات التفسير**، مكتبة الشباب، ط1، القاهرة.

ويّس، أحمد محمّد، 2003م: **الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ**،ط1، مؤسسة اليمامة الصحفيّة، الرياض.

ويّس، أحمد محمّد ، 1995م: **وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة والنقد العربيّ القديم**، رسالة ماجستير في الدراسات الأدبيّة ، جامعة حلب.